مفتتــح

مُبدع النّص.. مَجهول القائل

عزيزي القارئ،

ضمن ما تم التعارف عليه بشأن عموم الإبداع الشعبي بأنه مجهول القائل، ظلت الأغاني والأهازيج الشعبية الجماعية لسنين عديدة تُردد وتَتَواتر تعديلاً وإضافة من جيل إلى جيل، دون أن تُنسب إلى مؤلف أو ملحن، إلى أن برز دور «المُنشد» و«النّهّام» و«المُغني الفرد» الذي اختص بالأداء العلني وقيادة الكورس من حوله، فبرز مع إتقان الأداء وحلاوة الصوت اسم هذا المؤدي الفرد ليحتل الصدارة ولتُنسب إليه الأغنية المؤداة وفق قوالب لحنية متعارف عليها، كأغاني سمر بحارة الخليج العربي وفنون «الصوت» و«السامري» و «الخماري» و «البستات»، وما إلى ذلك من فنون شعبية عديدة.

ومع تطور علانية الأداء في ميدان الفُرجة الشعبية، وعبر تسجيلات الجرامافون، ومن ثم الإذاعة برز اسم المغني الذي تُنسب لإسمه كامل الأغنية بكلماتها ولحنها و أدائها، وحيث أن القالب اللحني الشعبي الذي تؤدى عليه الأغنية الفردية جاهزاً، وكانت أسهمت في ابتكاره العديد من التجارب إلى أن استقر وتم تداوله، أصبح النص الشعري للأغنية هو المتغيّر من أغنية فرديّة أو جماعيّة إلى أخرى. وحتى منتصف عشرينيات القرن الماضي ظلت روائع النُصوص الشعريّة الفصحى والعاميّة مجهولة القائل لدى عموم جمهور السامعين، لا يُشار إلى مبدعها، لا في تسجيلات الجرامافون، ولا في البَثّ بأنواعه إلى يومنا هذا.

بعدها، تحايل بعض الشعراء الشعبيين على هذه الوضعية غير المنصفة، إما بتضمين بداية النص الشعري رموزاً لأسمائهم أو كُنيتهم، مع أن أغلب الشعراء لا يحبذون الجَهْر بعشقهم الشخصي وتبيان ضعفهم العاطفي أمام المرأة، إلا أن العديد من مبدعي نصوص الأغاني الشعبيّة الرائعة ظُلموا وضاعت حقوق ملكيتهم الفنية.

وبجهود بحث واستكشاف فرديّة تصدى الباحث البحريني الأستاذ مبارك عمرو العماري في عدة مؤلفات منشورة لتحديد نسبة نصوص أغان شعبيّة خليجية شهيرة إلى مبدعيها من الشعراء، وبالذات منها ما تم أداؤه على القوالب اللحنية لفن الصوت الخليجي الشهير، أهمها كانت أغاني الفنانين الراحلين محمد بن فارس وضاحي بن وليد.

ويجد القارئ هنا، في باب فضاء النشر خبر احتضان الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر إصدار ديوان الشاعر الغنائي الشعبي (قال ابن جبتور) من جمع وتحقيق الأستاذ مبارك عمرو العماري. وبن جبتور شاعر غنائي بحريني يُعد أول من أبدع نصوصه الشعريّة الغنائية باللهجة البحرينية وتداول المطربون من كل أنحاء الخليج أداء تلك النصوص التي انتشرت بين الناس دون الإشارة إلى مبدعها، مما خلق لدى الشاعر وهو الانسان البسيط المتواضع الذي لا حول له ولا قوة شعوراً بالغُبن وهو يسمع نصوصه تتداول بين كل الناس باسم مغنيها وليست باسمه.



محمد بن جبتور

وبقدر ما يحسب هذا المنجز لروح الشاعر الذي رحل عنا مكسور الخاطر، يشكو لطوب الأرض أنه بقي مجهولا لأكثر من نصف قرن من الزمان، رغم اجتهادات بعض صحفنا المحلية مشكورة ومقدرة في التعريف به قبل رحيله، فإن هذا المنجز يحسب لجامع مادة الكتاب ومحقق ما ورد به من معلومات حول ظروف حياة الشاعر. أما الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر فليس لها من الجهد سوى تحقيق جانب من رؤاها المركزية كأداة النشر التي احتضنت جهد الجامع المحقق وحرصت على أن يظهر ديوان هذا الشاعر بأعلى مستويات الإخراج الفني والطباعة الراقية ليصل ليد القارئ في البحرين والخليج العربي كعمل جدير بالثقة والإشادة، يعيد شيئاً من الاعتبار وبعضاً من الحق إلى واحد من مستحقيه الذي ظل طويلاً يجهر بالشكوى مطالباً ببعض من حقه.

رحم الله الشاعر الغنائي المبدع محمد بن جبتور وغفر له، وللباحث الأستاذ العماري ولمن أعانه وتعاون معه من الفنانين والمهتمين بالأغنية الشعبية تحية شكر وتقدير للجهود المتواصلة في خدمة الثقافة الشعبية. والله الموفق.

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

تصدير

الشفوي والكتابي

على كثرة ما كتب حول ثنائية الشفوي والكتابي، المحكي والمدّون، إلا أن هذا الموضوع يبقى حاضراً، خاصة عندما يتصل الأمر بصون الثقافة الشعبية، التي تعدّ خزاناً ثرياً للذاكرة الوطنية والقومية الخاصة بكل بلد أو أمة أو جماعة، أو بالذاكرة الإنسانية عامة.

الكتابة أو التدوين، كما نعلم جميعاً، هي مرحلة لاحقة للشفاهي أو المحكي، ومع أن الكثير من المحكي تمّ تدوينه في مراحل مختلفة من تواريخ الأمم والبلدان، إما بفضل الجهود المبذولة على صعيد كل بلد يولي ثقافته الشعبية ما هي جديرة به من اهتمام، أو بفضل الجهود التي تبذلها المنظمات الدولية المعنية بالشأن الثقافي، إلا أن الكثير أيضاً من التراث الشفوي ما زال خارج التدوين، ومهدداً بالضياع مع تقادم الزمن، ورحيل الكثير ممن يحفظون في صدورهم وعقولهم جوانب من هذا التراث.

في التراث الشفوي هناك ما يمكنّ ان نعده «كنوزاً مخبوءة تحتاج إلى البحث والاكتشاف»، وفق تعبير الباحث الدكتور نبيل جورج سلامة في الكتاب الذي كرّسه لـ«التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجية حمايته»، خاصة وأن اكتشاف الكتابة لم يؤد، بصورة تلقائية، إلى تعميمها على جميع الشعوب والأمم، وكذلك على كافة الفئات داخل كل شعب وأمة، حيث ظلّ التعليم، ولفترة طويلة، أقرب ما يكون إلى الإمتياز الذي لا يحظى به إلا أفراد الفئات المقتدرة، ورغم الشوط الكبير الذي قطعه العالم في محاربة الأمية، إلا أن هذه الأمية ما زالت تتناسل في الكثير من البلدان، إما بسبب ضعف الخدمات التعليمية أو الصعوبات المعيشية وما إلى ذلك من أسباب.

غاية القول إن التراث الشعبي الشفوي ما زال زاخراً بأوجه الإبداع والتعبير عن التجارب الإنسانية، التي ظلّت مجهولة أو منسية أو مقصاة عن دوائر البحث والاهتمام، ما يجعل معرفتنا بالتاريخ الإنساني عامة، والثقافي منه خاصة، ناقصة، ولنا أن نخال كيف كانت ستكون الذاكرة الإنسانية فقيرة لو لم تتوارث الأجيال الكثير من الفنون والعادات والطقوس التي تختلف باختلاف البيئات، لا الطبيعية وحدها، وإنما الاجتماعية والثقافية والمعتقدات الدينية على أنواعها، وقد سهّل هذا التوارث على الباحثين لا رصد معالم ذلك التراث، وإنما الغوص في البحث عن دلالاته الاجتماعية، وارتباطه بمستوى التطور في كل مرحلة من مراحل المعراج الإنساني الطويل نحو الحاضر، وتالياً نحو المستقبل.

وما زال متعيناً مواصلة البحث في هذا المجال، كي نغرف من هذا التراث ما يساعدنا لا على فهم الماضي وحده فحسب، وإنما أيضاً استلهام ما في هذا الماضي من أوجه إبداع لإثراء الحاضر الذي يجنح، وبوتائر سريعة، نحو فضاءات تتنكر للعالم الروحي للإنسان، ويغدو تقنياً، آلياً، خالياً من الدفء الإنساني الذي عرفته الأجيال السابقة، التي كانت أكثر تصالحاً وتوائماً وألفة مع محيطها.

هـذا الأمر يعني كثـيراً في مجتمعاتنا العربية الثرية بتراثها الشـفوي بكافة صـوره، المحكية والمغناة وغـير ذلك، وهذا القـول ينطبق على كافة هذه المجتمعات دون اسـتثناء، وعلى صلة بذلك تسـتوقفنا مقالة مهمة للشـاعر الفلسـطيني الراحـل توفيـق زياد عــن الأدب الشـعبي في فلسـطين، حواها كتـاب قديم لـه عنوانه «عـن الأدب والأدب الشـعبي الفلسـطيني»، صـدرت طبعة له عـن دار العودة ببـيروت في العـام 1970، ومـع إدراكنا للخصوصية الفلسـطينية في هـذا المجال، كون تراثهـا مهدداً بالتغييـب والاقتلاع ، من قبل سـلطات الاحتلال الإسـرائيلي، لمحو الذاكـرة الوطنية الفلسـطينية، إلا أن بعـض مـا تناوله توفيق زيـاد من أحكام، يصـحّ، بدرجة كبـيرة، على مجتمعاتنـا العربية كلها.

وتهمّنـا هنـا ملاحظـة أتى عليها زيـاد، حـين لاحـظ أنـه مـع مـا لـلأدب الشـعبي مـن مـيزات إيجابيـة، لا تعـدّ ولا تحصـى، فـإن لـه، بالمقابـل، مـيزات في غـير صالحـه، وتجعلـه مهـدداً بخطـر الضيـاع والتبـدد، بينهـا حقيقـة أن الكثـير مـن هـذا الـتراث هـو محلـي صـرف، والمحليـة هـي دائمـا سـابقة للوطنيـة، أو أنهـا في درجـة أقـلّ منهـا كمـا نعلـم، دون أن يقلـل ذلـك مـن أهميـة الـتراث المحلـي المقتصـر علـى منطقـة بعينهـا في أي بلـد مـن البلـدان، أو فئـة مهنيـة أو حرفيـة مـن فئاتـه، أو حـتى علـى جماعـة لهـا معتقـدات دينيـة خاصـة بهـا، في إطـار البلـد الواحـد أو الأمـة الواحـدة.

علـى الصعيـد الفلسـطيني أعطـى توفيـق زيـاد أمثلـة بالغنـاء الشـعبي، «ففـي كل منطقـة وناحيـة ومجـال مهـني، ونحـن هنـا ننقـل قولـه، الأغـاني «الخاصـة» بـه، فأغـاني الجليـل والمثلـث وصيـادي الأسـماك والمكاريـة والتهاليـل والمرثيـات (التناويـح) والأعـراس وقصـص الكفـاح ضـد الحكـم التركـي والبريطـاني وغـيره عديـدة ومتنوعـة».

وهـذه ليسـت نقيصـة بحـد ذاتهـا، ولكـن إن لـم تبـذل جهـود لصونهـا ودمجهـا في النسـيج الوطـني الأشـمل لـلأدب الشـعبي في البلـد المعـني، فإنهـا سـتظلّ أكـثر عرضـة للاندثـار والضيـاع، وإن كان هـذا الأمـر يصـحّ أيضـاً علـى «الأغـاني والقصـص والأسـاطير الـتي ارتفعـت إلى مسـتوى أرقى وأصبحـت عموميـة»، بتعبـيره.

هـذه الحقيقـة، أو فلنقـل المحـذور، ينبغـي ألا يصـرف الأنظـار عـن المشـتركات والجوامـع بـين الثقافـات المحليـة أو الفرعيـة في المجتمـع المعـني، وفي المشـهد البانورامي الخـاص بالثقافـة القوميـة لأي أمـة مـن الأمـم، وعلـى سـبيل المثـال، فرغـم وجـود مـا يمكـن أن ندعـوه بالخصوصيـة المحليـة في الثقافـة الشـعبية في بلـدان الخليـج العـربي، تبقـى المرجعيـات التاريخيـة والتعبـيرات والرمـوز واحـدة، مـن حيـث الجوهـر، إذا مـا قيـس الأمـر بالإطـار الجامـع للثقافـة العربيـة.

وحـين نتحـدث عـن الثقافـة في منطقـة الخليـج، إنمـا نتحـدث عـن ثقافـة عربيـة، شـأنها في ذلـك شـأن الثقافـة في أيـة منطقـة عربيـة أخـرى، همومهـا هـي مـن صميـم الثقافـة والمثقفـين عـبر الوطـن العـربي كلـه، حيـث تأثـرت وتفاعلـت هـذه المنطقـة مـع مكونـات وتعبـيرات الثقافـة العربيـة العامـة، بـل ومـع كثـير مـن تفرعاتهـا خاصـة، وهـذا مـا تشـهد عليـه مصـادر تكـوّن الرعيـل الأول مـن المثقفـين والأدبـاء في مختلـف بلـدان المنطقـة.

وخلـف بسـاطة الحيـاة في مجتمعـات الخليـج قبـل اكتشـاف النفـط يكمـن غـنى طرائـق العمـل وأدواتـه ورمـوز الثقافـة الشـعبية، مـن حـرف يدويـة وموسـيقا ورقصـات متنوعـة تبعـاً لتنـوع البيئـات المختلفـة، وكـذا الأسـاطير والحكايـات الشـعبية والألعـاب، ولـو توغلنـا أكـثر في البحـث لوجدنـا ذلـك الاتسـاق بـين مسـتوى الحيـاة وطبيعتهـا وبـين هـذه الرمـوز الثقافيـة وصدقهـا في التعبـير عـن ظـروف الحيـاة الصعبـة وحـالات الحرمـان وشـظف العيـش، فـأيّ باحـث، لا تسـتوقفهُ، مثـلاً، الشـحنة الرمزيـة الهائلـة مـن الأشـواق والعواطـف والشـجن والشـكوى في أغـاني الغـوص مثـلاً، أو في المواويـل الشـعبية؟

كان أنطونيـو غرامـشي قـد لفـت النظـر إلى وجـود مـا أسـماه بـ«الفلسـفة العفويـة» في الحـس الشـعبي المشـترك وفي الأمثـال الشـعبية والأسـاطير والفولكلـور، رغـم أنـه نبـه إلى أنـه قـد يحـدث أن مـن ينتجـون هـذه «الفلسـفات» أو يتداولونهـا لا يكونـون واعـين تمامـاً لذلـك، ونحسـب أن مهمـة الباحثـين في هـذه «الفلسـفة العفويـة»، الشـفوية في الغالـب، اسـتجلاء تلـك المعـاني.

د. حسن مدن

الغلاف الأمامي

صناعة اللبن تقليديا

من المهن القديمة التي امتهنها أصحاب المواشي، كالإبل أو البقر أو الماعز، هي مهنة تحضير منتجات الألبان باستخدام أدوات بسيطة. وعلى الرغم من وجود تباين في الأدوات ومسمياتها المستخدمة في هذه المهنة من منطقة إلى أخرى في العالم العربي إلا أن المبادئ والخطوات الأساسية لهذه المهنة تكاد تكون متطابقة. ومن أكثر صناعات الألبان التي كانت تنتشر قديماً هي صناعة الزبدة والتي يحضر منها السمن أو الدهن، كما ينتج من هذه العملية اللبن أيضاً. وفي الغالب، كانت المرأة هي التي تقوم بهذه المهنة.

تبدأ عملية تحضير الزبدة واللبن بعملية حلب الماشية، وبعدها يوضع الحليب في وعاء خاص، ومن أقدم الأوعية التي استخدمت في السابق هي القربة، وهي عبارة عن وعاء يصنع، عادة، من جلد الغنم، ولها أحجام ومسميات مختلفة، بحسب الاستخدام، والتي تتباين من منطقة لأخرى، ومن هذه المسميات «إسقا» و«صميل» (جمال 2003، ص 551). وبعدها يترك الحليب في درجة حرارة الجو لمدة يوم أو أقل أو أكثر، حيث تعتمد المدة بحسب درجة حرارة الجو، فكلما زادت درجة الحرارة قلت المدة. وفي هذه الفترة يبدأ الحليب بالتخثر.

بعد ذلك، تأتي عملية تحضير الزبدة واللبن من الحليب المتخثر أو الرائب، حيث يتم ربط القربة وتعليقها، وغالباً ما كانت تعلق على «القنارة». والقنارة، عبارة عن ثلاث خشبات توضع عمودياً ويتم ربطها بعضها من الجهة العلوية ويباعد بينها من الأسفل. وبعد ذلك تبدأ عملية تحريك أو أرجحة القربة حتى يتم تكون الزبدة واللبن، وحينها يتم فصل الزبدة عن اللبن. ومن الزبدة يتم تحضير السمن أو الدهن.

يذكر أن عملية تحريك القربة لتنفصل الزبدة عن اللبن قد تستمر لفترة طويلة نسبياً، إضافة إلى أن العملية قد تتكرر في نفس اليوم لقربة أخرى، بحسب كمية الحليب المحضر. هذا الوقت الطويل الذي تستغرقه المرأة في عمل تحريك القربة، وهو عمل رتيب، أدى إلى أن المرأة تقوم بتسلية نفسها وذلك بأهازيج تؤديها أثناء عملية تحريك القربة، وبذلك ارتبطت عملية تحريك القربة في مناطق معينة بأهازيج خاصة بها.

وهكذا نجد أن مهنة تحضير الزبدة والسمن واللبن في السابق نتجت عنها ثقافة خاصة بها، لها تراث مادي وآخر غير مادي، فهي مهنة لها أدواتها الخاصة ومسمياتها كما أنها ارتبطت بأهازيج خاصة بها.



عدسة: كريم عصام

أ. حسين محمد حسين

المرجع:

جمال، محمد عبد الهادي. الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، الطبعة الأولى 2003م.

الغلاف الخلفي

«الحوض الميمي» بين التقارب والتباعد الثقافي

الرقص، مشتركٌ تتقاطعُ فيه العديد من المجتمعات، ولا يقتصرُ على الإنسان باعتباره كائناً ثقافياً أو «ميمياً»، إنما يتجذرُ عميقاً، في جوهر الإنسان من حيثُ بعده البيولوجي، وهو من هذه الناحية؛ يتشاركهُ مع عددٍ من الكائنات التي تستعينُ بهذا الأداء الحركي لدواعي التزاوج، أو التنبيه، أو كشكلٍ من أشكال التواصل.. تماماً، كما استخدم، وما يزال، لدى البشر، وأسلافهم الأوائل، بيد أن (الإنسان العاقل) حظي باللغة التي استعاض بها عن مختلف الأشكال الأدائية، لتبقى هذه الأشكال لدى مختلف الثقافات الإنسانية، محملةً بالدلالات الرمزية، والتي تحولت في نهاية المطاف إلى تراثٍ أو «فُلكلور»، يعودُ الفضل في بقائه إلى «الميمات» التي تناقلتها الأجيال، لتخلق كل جماعةٍ فرادتها.

وهذا ما نعرضُ لهُ في غلافنا الخلفي، إذ تعكسُ الصورة فرقةً تركيةً تؤدي رقصةً شعبية، يبدو أنها رقصة الـ«كرشلمار» التي تعودُ في أصلها لـ (البلقان)، ونزحت مع نزوح النازحين عبر الزمن، لتمتزج مع المزيج الثقافي في (تركيا)، وتصير جزءاً من الـ «فُلكلور» التركي. وسنتطرقُ بإلماحةٍ إلى هذه الانتقالات وتأثيراتها الثقافية، وكيف تصهرُ في بوتقة، يتولدُ عن مزيجها فرادة جديدة، تتناقلها الأجيال.

تـؤدى الـ«كرشـلمار» في الأفـراح والمناسـبات الاحتفالية، إذ يرتـدي الرجال والنسـاء، سـراويل فضفاضة، وقُمصان تمتاز بأكمامها الواسـعة، لتسمح بحركة الذراعـين الحـرة، ويلـفُ حـول البطن حـزام يختلف من حيـثُ الحجـم، وتزينُ النسـاء رؤوسـهن بالقماش والحلي.

هـذا الزي المتقـاربُ مع أزيـاء البلـدان المحيطة بـ (تركيا) شـرقاً وغربـاً، يدلُ علـى دور الجغرافيـا، وانتقال «الميمـات» في خلق ثقافـات العالم. فـتركيا دولةٌ «عابرةٌ للقـارات»، وهي ميزةٌ مـن حيثُ «الحوض الميمي» إذا صحت التسـمية، على منـوال «الحوض الجيني»، مـا جعلها مزيجاً غنيـاً من الثقافـات المتعددة.

إن المقاربة بين التطور البيولوجي، والتطور الثقافي، تتمثلُ في الوحدات الأولية لهذين التطورين، فهي في البيولوجيا ممثلةً بـ «الجين»، وفي الثقافية بـ «الميم»؛ وهي وحدة البناء الأولية التي تناقلها الإنسان، لتشكل في مجملها كياناتهُ الثقافية والحضارية. فكما ليس من المستغرب أن نرى تقارباً «مورفولوجياً» بين الشعوب المتقاربة جغرافياً، نظراً لكونها تشتركُ في النهل من أحواض جينية، كذلك تتقاربُ الثقافات، نظراً للأحواض الميمية المتقاربة، فكما نرى في الصورة، من الصعب على غير المتخصص، أن يميز إلى أي البلاد تعود هذه الرقصة من بلدان أوروبا، وخاصة الشرقية؛ تماماً كـ «المورفولوجيا»، إذ من السهل على أي مشاهد أن يميز بين الأوروبي، والتبتي، لكن من الصعب على غير العربي معرفة إلى أي البلاد ينتمي الشخص؛ أهو من سوريا أم البحرين؟ اقتصاراً على الشكل فقط.

هذا التشابه والتباعد، كما نجدهُ في الثقافات، والـ«المورفولوجيا»، نجدهُ كذلك في اللغات، والرقصات... إذ أن التقارب الجغرافي يولدُ «ميمات» متقاربة، تبتعد بابتعاد الجغرافيا، حتى يتضحُ ملمح افتراقها؛ فلن نجد صعوبةً في تمييز الثقافة التبتية، عن ثقافة «قبيلة المرسي» الأفريقية، فيما من اليسير إيجاد تقارب بين ثقافة «الكيلاش»، التي تقطنُ جبال هندوكش، بثقافة الشعوب الآرية التي تقطنُ هضبة التبت.

أ. سيد أحمد رضا



أ.د. عاطف عطيّه - لبنان

المَثَل الشعبي العربي المصدر والمآل



يحمل (الجذر) مثل معاني متعددة، منها ما يشكّل موضوع اهتمامنا هنا بما يعنيه حول الكلام المأثور في ثقافتنا الشعبية العربية. والمثل منطوق أدبي قلما نجد من يجهل ما يرمي إليه في مجرى حياتنا اليومية. وهو ما يتميز به عن أي منطوق أدبي آخر، عدا الحكاية الشعبية. فإذا كان الدين لجميع بني البشر، وكذا الحكاية الشعبية، فإن المثل الشعبي المأثور متماثل في رسوخه معهما في الوجدان الفردي والشعبي معاً، إلا في هذه الآونة التي انتقلت بتكنولوجيّتها الحديثة، إلى اهتمامات أخرى أكثر سهولة، وأقرب منالاً، في ظل خفوت تأثير المثل، أو اضمحلال الاهتمام بالحكاية الشعبية.

من نافل القول التأكيد على انتشار المثل الشعبي في كل فئات المجتمع، من النخبة إلى العامة من الناس، ومن المتعلمين إلى قليلي التعلم والأميين، ومن المثقفين إلى الناهلين من تجارب

الحيــاة وبســاطتها وعفويتها، ومــن الكبــار إلى الصغار. ذلــك أن المرء مــن كل هــذه الشــرائح، وفي أي عمــر كان، ذكــراً أو أنثى، يتــداول يوميــاً، ســمعاً ومشــاركة، أمثالاً متعــددة، إمــا لتثبيــت رأي، أو للمقارنة بين مــا لحظه في وقته، ومــا حصل في المــاضي في موقف مشــابه. ولحظة المقارنة، لا تســتوجب معرفــة تفاصيل ما حدث ســابقاً، الــذي اقتــضى تلخيصــه بمَثل، فصــار، من بعد، ســائراً، دون الاهتمــام بتفاصيــل الحادثــة، أو معرفــة بطلهــا أو شــخصياتها. وغالباً ما يســتحضر المثل المناسبة التي قيل فيها، فقــط كخلاصــة دون تفصيــل؛ وتفاصيل الحدث الآني هــي التي تشــرح مــا آل إليه الأمــر ماضيــاً، فانبثق منه المثل المســتعار، لأخذ العــبرة في الحاضر. فإذا حصلت مشــادة بين الجار وجــاره، يتدخــل المصلحــون لتقريب ذات البين بالقــول: «الجار قبل الــدار»، وجارك القريب خير مــن أخيك البعيــد»، و«الله مــوصّى بســابع جار». وإذا تفاقــم الخلاف بــين أب وابنــه، لفــرق العمر ونمط العيــش بينهما، يــأتي المثل ليخفّف عــن الأب والابن معاً: «قلبي على ولــدي، وقلب ولدي عالحجــر»، للتدليل على الفــرق في التوجــه، وهــو أمر بديهــي لاختــلاف الأجيال. هكذا يظهــر المثل إمــا للتدليل علــى إنهاء النقــاش بإيراد مثل يرجّــح كفّة على أخــرى، وإما لتأجيجــه بتقديم مثل مناقض، وربما يســتجرّ النقاش نفســه المزيد من الأمثال المتناقضــة. هنا تحضرني حادثة حصلــت لصديق.. ضُبط في حالة سُــكر شــديد، نهره مســؤول الأمن على الحاجز، وحكــم عليــه بقــصّ شــعره، فاســتعطفه ليعفــو عنه، ويتركــه وشــأنه، لقــاء وعــد بعــدم تعاطي المســكرات، وأســند قوله بآيــة قرآنية راحــت مثلاً لســماحتها: «إن الله غفــور رحيــم»[1].. فمــا كان مــن المســؤول أن صفعه بقــوة ارتجّــت لها أوداجــه، وهو يقــول، ولكنه «شــديد العقــاب»[2]، وقد ذهب هــذا القــول الإلهي مثــلاً أيضاً.

معنى المَثل ودلالته:

للمثــل مكانــه المركزي في كتــب الــتراث الأدبي العربي، لما لــه مــن دور رئيــس في عمليــة التنشــئة الاجتماعية وفي رفــد الثقافة الشــعبية بمــا يعزّزهــا في مواجهة أعباء الحياة، وفي التكيّف مع مصاعبها، والمســاهمة في تســهيل ممارســة الحياة العملية اليومية في المجتمــع. يحتّم علينا هــذا الموقع المركــزي للمثــل، النظر فيــه، وفي مــا يعنيه، وفي أهميتــه، وصــولاً إلى البحــث في وظيفتــه، إن كان في التعاطــي مــع مــا هــو واقــع، أو في العمــل على تجــاوزه، أو في تجنّــب مــا يحــذّر منــه، أو في اســتخلاص العبرة من حادثــة أنتجتــه. والمثل هنا يمكــن أن يكــون على وجهين متناقضــين لحادثة بعينهــا.. ففي حــال مواجهة المخاطر والتفاعل معها، ثمة من اســتخلص عــبرة تجنّب المخاطر في قــول ذهــب مثلاً.. «مية (مئــة) كلمــة الله يرحمه ولا كلمة جبــان». وثمة من فضّــل مواجهة المخاطــر بالقول المعكــوس الذي ذهب مثــلاً أيضاً.. «مية كلمــة جبان ولا الله يرحمــه».. وثمة مــن آثر الابتعــاد بالقــول: «العين ما بتقــاوم المخرز»، أو «بــوس إيد الســلطان، وادع عليها بالكســر»، أو «ابعد عن الشــرّ وغنّي له».. أو «الحيط.. الحيط يــا ربي وصّلــني عالبيت».

لذلــك تأتي مفــردة «المثــل»، في هــذا الســياق، على أنها تشــبيه شيء حاصــل آنيــاً وحاضراً بــشيء حصل في المــاضي، بما يأتلف مــع المعنى، ويختلــف في ظاهر القول. من هنــا جــاءت التفاســير الكثيرة علــى امتــداد التاريخ الأدبي العــربي لمفــردة المثل لتســتقر في الأخير علــى ما يتم تداولــه في هــذا المجال[3].

الجــذر «مثــل» يعــني الشــبيه والنظــير. يقــول ابــن منظــور: «المِثــل كلمــة تســوية. فيقــال هــذا مِثْلــه، وهــذا مَثَلُــه، كمــا يقــال شِــبهُه وشَــبهُه بمعــنى... والمَثَــل: الــشيء الــذي يُضــرب لــشيء مثــلاً فيُجعــل مثلــه. والمثــل مــا يُضــرب بــه مــن الأمثــال»[4]. في الأصــل، المثــل مــن المماثلــة، وهــو الــشيء المثيــل لِمــا يشــبهه. وهــو الشــبيه والنظــير. لذلــك يضــرب المثــل عنــد وجــود التشــابه بــين حالــة حادثــة تذكّــر بحالــة مشــابهة، ولهــذا، وعلــى ســبيل التكــرار للحالــة الأولى، ذهبــت مثــلاً. فيكــون المثــل تبليغــاً عــن حالــة مشــابهة، فيــه نــوع مــن التوريــة والكنايــة تحاكــي الحالــة الــتي يســتذكرها المثــل.

عــرّف الميــداني المثــل بأنــه «لفــظ يخالــف لفــظ المضــروب لــه، ويوافــق معنــاه معــنى ذلــك اللفــظ»... ويجتمــع (فيــه) أربعــة لا تجتمــع في غــيره مــن الــكلام،

إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحُسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة»[5].

في التعاريف الحديثة، يقول أحمد أمين في تعريفه للأمثال: إنها «ليست إلا جملاً قصيرة نتيجة تجارب طويلة، وهي عندما تُقال لا تكون مَثلاً، وإنما يجعلها مثلاً شيوعها، بَعدُ، لموافقتها لذوق الجمهور، ويغلب عندئذ أن يكون قد نُسي قائلوها... (و) المثل لا يستدعي إحاطة بالعالم وشؤونه، ولا يتطلب خيالاً واسعاً، ولا بحثاً عميقاً، إنما يتطلب تجربة محلية في شأن من شؤون الحياة»[6]. وتقول نبيلة إبراهيم في تعريف حديث، إنه «قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة.. موجز، أو حكاية رمزية شائعة يتمثل بها الإنسان في حالة يعيشها، أو موقف يقفه فيشبّه به ضمنياً الحالة التي مرّ عليها، بالحالة التي قُيّد فيها المثل»[7].

عرّف سلام الراسي اللبناني المثل بأنه مرافق للحياة اليومية في كل ما يتعلق بالتربية والأخلاق. فهو حصيلة تجارب اجتماعية أو فردية، وتدل على حقيقة من حقائق الحياة، ثم إنها، لبلاغتها وحسن سبكها وصوغها، سهلة الحفظ، تتعلق بالذهن لمجرد سماعها، فتدخل القلوب في طريقها إلى الذهن وتنساب انسياباً عند الحاجة ووقت الضرورة في أية مناسبة كانت. ومن النادر أن ينتهي حديث العامة مهما كان دون تأييد قولها بمَثل أو حكمة شعبية لأنها بمثابة الحجر الأخير في بنيان الحديث»[8]. وغالباً ما يسبق تلاوة المثل، القول: «الحقيقة ما قال المتل شي وكِذِب».

وإذا كان علينا أن نضيف شيئاً على فهمنا للمثل، فلا يتعدى القول بأنه البليغ المختصر والمفيد الذي يفصح عن تجربة من تجارب الحياة، مشتركة بين أناس ومجتمعات، يتلقونها مجتمعين ومنفردين بمواقف وردود أفعال مشتركة ومنسجمة، وربما متباينة، تظهر على شكل عبارة بليغة مستخلصة من قيم المجتمع ومن مثله العليا، وتشكل دروساً للأجيال المتعاقبة.

بنية المثل وتركيبه

علينا أن نعتبر أولاً أن للمثل بنية خاصة به، لا يشاركه فيها أي عنصر من عناصر الأدب الأخرى. بل يمكن القول إن الكثير من شذرات الشعر والنثر قد ذهبت أمثالاً، لأنها انبنت على المبادئ التي يقوم عليها المثل.. منها القابلية للاستمرار والترسّخ في أذهان الناس، البساطة في التركيب لتسهيل الفهم والحفظ، البلاغة في الاختصار الأقصى لمفرداته، والطلاوة والمتعة في السماع والقراءة، وتطابقة مع المناسبة التي استدعت استحضاره. كل ذلك، دون الحاجة إلى معرفة من استخلص المثل من المناسبة التي أوحت به[9].

وفي هذا يقول العسكري إن للمَثل بنية وتركيباً يضعانه في قمة البلاغة الأدبية. وقد صاغ ذلك في كلام بليغ، بلاغةَ المَثل نفسه؛ «ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرّف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جلّ أساليب القول، أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخفّ استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجلّ الكلام وأنبلِه وأشرفِه وأفضلِه، لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها، ويَسيرِ مؤونتِها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها»[10].

بالإضافة إلى ما سبق، للمثل مواصفات مهمة، جعلت منه أدباً متميزاً في كثافة مضمونه، وبلاغته، وشدة تعبيره عن الواقع، وإن كان من مواقع مختلفة. وأكثر ما يتميز به هو سهولة انتقاله الشفوي من جيل إلى جيل دون تضييع ما يتميز به إن كان في طريقة إلقائه أو لغته، او الحفاظ على مضمونه كما هو دون تجميل، أو زيادة أو نقصان، إلا عند انتقاله من مجتمع إلى آخر، من أجل أن يتوافق مع اللغة الشعبية لكل منها، مع التعابير التي تدخل إلى أعماق الوجدان المختلف في مضمونه بين هذا المجتمع وذاك.

أما الأساليب المتّبعة في قول المثل وانتشاره فأول ما تعتمد على الأسلوب اللغوي الذي من مهامه الوصول إلى الناس في أفضل طريقة ممكنة من أجل فهمه واستيعابه ومعرفة ما يومي إليه.. وهذا لا يحصل إلا باللغة المحكية والمتداولة في المجال الذي يقال فيه المثل.

أمـا الأسـلوب البرهـاني المنطقي فهـو الذي يتوسّـل المنطـق في القيـاس عنـد مقارنـة مـا يحصـل في الحاضر مع ما حصـل في المـاضي وأنتج مَثلـه. فيكـون المثل هنا اسـتحضار الماضي في الحاضر من خـلال إظهار خلاصة التجربـة أو العـبرة منهـا. ولا بـد هنا مـن توسّـل اللغة المحكيـة في كل تقنياتها لجعـل المثل ينطبـق على الحالة الحاضرة بما تحمله من عادات وتقاليد شـعبية راسـخة.

ومن أهم أسـاليب إيصـال المثل إلى غايتـه هو معرفة لحظة اسـتحضاره والنطق بـه، في محاججـة أو نقاش أو دحض الـرأي المخالف، بالبرهان على صحـة الرأي الآخر. إذ غالبـاً ما يكون المثل قفـلاً للرأي وحجة لـه ومرجعاً.

ومـن الأسـاليب المقنعـة، أو الحاملة علـى الإقناع، الأسـلوب الديني من خلال توسّـل النـص الديني بإرجاع الـرأي إلى مـا يقوله الديـن، وإسـناده بآيات مـن القرآن والأحاديث النبوية، ما يسـتدعي التوقـف عن أي نقاش بعـد فصل المقـال بما يقولـه الدين.

مميزات المَثل

مما لا شـك فيـه أن للمثل مميزات أساسـية يتقدم فيهـا على بقيـة أصناف الأدب الشـعبي.

أولى هـذه المميزات العبـارة الموجزة مـع وضوح المعنى. ذلـك أن الإيجاز يسـهّل الحفظ بالمفـردات ذاتهـا لقلّتها، ولوضوح معناها. هـذا ما يجعل من انتشـاره وانتقاله من جيـل إلى جيل، أمراً سـهلاً. لنأخذ مثـل «عينك ميزانك» فنجـد أنه يـدل علـى رأي مهم جـداً في كلمتـين. يعني لا تصـدق إلا ما تـراه بعينـك، ولا تثق في كل ما تسـمعه من الآخريـن، أو في مـا ينقلـه أحد إليـك. وما تشـاهده هو عين الحـق. و«بدو منّه وتفـوه عليه»، وهـو مثل يصف المـتردد في القول والفعـل. في الإيجاز وضـوح وإن تخلى عن موجبـات اللغة، وقواعدها. ومن المعـروف أن هذا التخلي مـن مواصفـات اللغة المحكيـة، بعكس اللغـة الفصحى وقواعدها[11].

أمـا الميزة الثانيـة فهي دقـة المعنى، علـى الأقل في بيئـة اللغـة المحكيـة المختلفة بطبيعـة الحال عـن اللغة



المحكيـة لبيئـة مغايـرة. ولا قيمـة لأي مثـل إذا لـم يعـبر عـن محليّتـه، وإن كانـت مشـتركة مـع محليـات أخـرى في اللغـة المحكيـة. فعندمـا تقـول «اللـي بيحرث العيـب يحصـد الندامـة»، تأكيـد علـى أن هـذه النتيجة نشـأت عـن هـذا السـبب. و«النقـار بيخـرب الديـار»، يربـط خـراب البيـت بالشـجار بـين الزوجـين.

إلا أن أهـم ما يمـيز المثل هو التشـبيه، لما للتشـبيه مـن قـوة بلاغيـة تعطي للفكـرة لمعتهـا وحسـن ربطها بـشيء آخر، ربمـا لا علاقة لـه بما يـراد قوله إلا لترسـيخ الفكـرة وإيضاحهـا، من خـلال المماثلة بالمقارنـة. لنأخذ مثلاً «اللـي بتأمّن للرجّال متـل اللي بتملّـي بالغربال». لا يتضّـح المعـنى إلا من خـلال المقارنة. الشـق الثاني من المثـل هو الـذي يعطيـه بلاغته ومعنـاه. وعندمـا تقول «يللـي متلنـا تعا لعنّـا»، يدل علـى أهمية التسـاوي في الفئـة الاجتماعيـة، مـن أجل حياة سـليمة مبنيّـة على الانسـجام والتفاهـم. أمـا عندمـا يقـال بأن: «المـرا بلا أولاد متـل الخيمة بـلا أوتاد»، فهـذا يعـني أن الزوجة لا يمكن أن تسـتقر في بيت زوجها وترتـاح، إلا بالإنجاب، وما دون ذلـك تهديـد دائم بالطـلاق، لعدم ثباتـه، كما وقوع الخيمـة غير المدعومـة بالأوتاد. أما مَن عليـه أن يأمن من

غـدرات الزمان، فـلا يعرّض نفسه للمخاطـر، ويحتاط ويحـذر لذلك «لا تنـام بين القبـور ولا تشـوف منامات وحشـة» (بشـعة ومخيفة). واسـتمرار الفقـر مرتبط بفقـر الزوجين، لذلك يقـال: «جوّز الفقـير للفقيرة بتكثر الشـحادين». والقياس يجـوز في كل الميادين. فـإذا كانت قـوة التاجـر تقـاس بأموالـه، فقـوة العالِـم تقـاس بما قـدّم من أبحـاث وأعمال فكريـة. هنا يمكـن القول بحق: «مجـد التاجر بكيسـو ومجـد العالم بكراريسـو». ولأن أول لقمة تفتح الشـهية، والكلمة الفظّة بداية الشـجار، قيـل «مفتـاح البطن لقمـة ومفتاح الشـرّ كلمة».

ومـن المميزات الـتي ترفع مـن قيمـة المثـل الأدبية التوريـة والكنايـة. يعتمد المثـل عليهما مـن أجل إيصال فكـرة محـدّدة، تبـيّن ما هـو المقصود مـن ذكـر المثل في طريقة غير مباشـرة. فمجابهـة المخاطر لهـا تبعات على المغامـر معرفتهـا قبـل الولـوج فيها. فـإذا قـرّر أحدهم مقاومـة الظلم، فعليـه أن يتحمـل النتائج مهمـا كانت. يقال «اللي بدو ياكل عسـل بـدو يتحمّل عقص النحل»، و«اللـي بـدو يلعب مـع البسـين (الهـر) بـدو يتحمّل خراميشـو». أمـا الظالـم المقتدر فـ «يـديج بضفرو». والذي يفعـل المسـتحيل من أجـل راحة أسـرته وتأمين حاجاتهـا، يقـال عنـه «بينحـت الصخـر». ولضعـف الشـخصية والخجـل والتردد، أمثـال كثـيرة وبليغة تعبّر عنها وتبـيّن مضارها، منها: «اللي بيسـتحي مـن مرتو ما بيجيـب ولاد».

أمـا خفة اللفظ ورشـاقته، فهما ما يدلـلان على أن ما نقـرأه هو مثل شـائع. تركيبه وخفّته ووقعه على السـمع وجرسه الموسـيقي المبني على السـجع والإيقاع تدل على أنه مثـل. وبهذا يتميز مثـلٌ عن مثيله من الأمثـال. تُظهر ذلك العلاقات الاجتماعية القابلة للانتشـار والإفشـاء في كل الأوقات، نهـاراً وليلاً. لمـاذا..؟ لأن «النهار بعوينـاتو، والليـل بوذيناتـو»، مـا يعـني أن للنهـار عينـين تريان، والليل أذنين تسـمعان. يأتي السـجع في هـذا المجال ليزيّن الكلام ويسـهّل حفظه ويؤمّن اسـتمراره. وطول البال له محاسـن يُظهرها المثـل في جمال لفظي مسـجّع: «طول البال بيهـدّ الجبال». ولأن البنت تشـبه أمهـا في هيأتها وخصالهـا، جـاء المثل ليقـول: «طب الجـرّة عتمّا البنت



بتطلـع لأمّـا». وكذلـك المثل الذي يقـول: «لا تلـمّ قبل ما تسـأل عـن الأم». وللتعاون في العلاقـات الاجتماعية والمبادلـة في الخدمـات، جـاء المثـل يقـول: «حكّللـي تـ حكّللـك». أمـا المثل الذي يعطـي للفلاح قيمتـه، ويبيّن مكانتـه في نمـط الحياة الزراعيـة، عماد الحيـاة الريفية، فيقـول: «فـلاح مكفي سـلطان مخفي».

ومن المميزات الأساسـية للمثـل التسـاؤل، إذ تظهر أمثـال كثيرة في صيغـة التسـاؤل، ومن ثم الجـواب عنه. وقد نشـأت عن الخـبرة والتجربة. وتدعو إلى عـدم الوقوع في موقـف مشـابه للموقف الـذي أدى إلى اسـتنباط المثل منـه في زمن سـبق. وما يمكـن أن يعـبّر عن ذلـك، تجنّب موقـف محـدّد، أو الهروب مـن فعل غير مضمـون النتائج بحجة يبيّنها المثـل دون أن يضطر صاحـب الأمر إلى تحديد السـبب الحقيقي لعدم قيامه بالفعل المنتظر منه، فيقول: «ليـش بتنفّخ للـبن؟ لأنو الحليـب كاوينـي». كذلك في تفضيل ما يتناسـب مع المـرء على غيره مـن الاحتمالات، فيقـول: «شـو أحلى مـن العسـل؟ الخل بـلاش». وفي أهمية الجيرة ودورها في العلاقـات الاجتماعية، يقول المثل في صيغة التسـاؤل ومـن ثم الجـواب، ليترسـخ وقعه في الذاكـرة، «مين أدرى بحالـك؟ ربك وجـارك». والأهم من

ذلك كله ما جاء في مثل فرعون: «يا فرعون مين فرعنك؟ فرعنت وما حدا ردّني».

ومن مميزات المثل أيضاً، القدرة على الاستمرار. ذلك أن المثل هو أكثر الأنواع الأدبية رسوخاً في الأذهان، ومقدرة على الاستمرار، بالحفظ ودوام الترداد، وإلا بطُل كونه مثلاً، لأنه يمثل خلاصة التجارب الإنسانية التي ذهبت حوادثها ومناسباتها، وبقي ما يعبّر عنها باللغة المكثفة، والسهلة على الفهم والإستيعاب، ما جعله عصيّاً على الاندثار، والمستمر منذ أزمنة مغرقة في القدم. وما كان على المثل أن يبقى ويستمر لولا العقل والذاكرة اللذين يستمدّان من التجربة الإنسانية والملاحظة ما يخلّد العبرة أو الخلاصة لموقف أو مناسبة مرّا في مسيرة الحياة اليومية في أي مجتمع، بمجرّد أن حصلَ ما يستدعي تذكّر تلك الخلاصة أو العبرة الناشئتين في الماضي، بما يشبه حصوله في وقت أو مناسبة لاحقين، فيُستحضر المثل وكأنه وُلد في حينه. فعندما يقول المثل: «سبحان مين خلق صيف وشتا على سطح واحد»، فإن قائله يريد أن ينتقد موقفاً لأحدهم يكيل بمكيالين مبتعداً عن الموضوعية في الحكم، ومتأثراً بخلفية منحازة.

المثل انتاج مجتمعي:

بهذا التحليل لمبنى المثل وتوجهه، يتبين أنه ذو ميزة مهمة تتيح تكريس الكلام واستعادة ذكره في كل حادثة أو موقف مشابهين للموقف أو الحادثة الأوّلين. هذه الصفات بكل ما فيها من الإيجاز والوضوح في المعنى، حسب اللهجة التي صيغَ بها، والبلاغة في التشبيه، تكرّسه أدباً شعبياً في رأس القائمة. ولا يتوانى الأدب الرسمي من نثر وشعر، وكذلك الأدب الشعبي، من توسّل المثل والاعتماد عليه من أجل زيادة الإيضاح، وترسيخ الفكرة، وتمتين الربط بين الأفكار، بالاضافة إلى المزيد من البلاغة في القول والكتابة.

وليبقى المثل قريباً من عامة الناس، وليعبّر عن أفكارهم وتجاربهم، جاء في لهجة عاميّة قريبة التناول من كل الناس على اختلاف معارفهم، وفهمهم لأمور الحياة، ولدرجات وعيهم. ولأنه كذلك، فهو يمثّل مرآة المجتمع ومنارتها في الوقت عينه. ولأنه جاء ليلبّي حاجات الناس وليعبّر عن أفكارهم، جاء باللهجة الأكثر محلية، والأكثر صعوبة على الفهم والاستيعاب من مجتمعات أخرى، وإن كانت تحكي اللغة نفسها. ولأن المثل يتمتع بهذه المواصفات، فهو يمكن أن يكون عصيّاً على الفهم في اللهجة التي صيغ فيها، من غير قائليها. وفي هذا، جزء موزون من سرّ قوّته واستمراره بين ناطقي اللهجة ذاتها.

من المهم القول هنا، إن المثل لا يقتصر على اللهجة العامية المحكيّة، بل ثمة أمثال فصيحة، وذات أهمية قصوى ظهرت في النثر والشعر، وكانت معيناً لتوسيع دائرة الأمثال الشعبية التي صاغها قائلوها، بالاقتباس والتحوير اللفظي. إلا أن ما يتميّز به المثل الشعبي هو القدرة على التحوّل، والمطواعيّة في الانتقال، ضمن البلد، إلى أي لهجة محلية، وإلى بلدان أخرى، بتنوّع لهجاتها، وحسب كل بلد؛ وهي اللهجات التي تكون مختلفة في الألفاظ، ولكن يبقى فيها كلها المعنى نفسه.

يمكن أن نوضّح ذلك بأمثلة ذات موضوع واحد. لو أخذنا المرأة موضوعاً للمثل لرأينا أنه يتناولها باعتبارها أماً وزوجة وابنة، وحبيبة، إن كان في ذاتها، أو في علاقتها مع الرجل، إن كان زوجاً أو أباً أو شقيقاً أو حبيباً. ما نلاحظه في هذا الاطار أن المثل يلخّص النظرة الشعبية العربية المتماثلة إلى المرأة في كل الأقطار. فهي التي تعطي لإبنتها مواصفاتها. ظهر ذلك في بلاد الشام بالمثل الذي يقول: «طب الجرّة عتمّا بتطلع البنت لأمّا»، أو «إقلب الجرة عتمها بتطلع البنت لأمها، أو أكفي الجرة على فمها تطلع البنت لأمها»، وذلك على التوالي في لبنان وسورية وفلسطين. أما في المغرب العربي فيتحول المثل إلى: «إقلب الطنجرة على فمها تتطلع البنت لأمها»، و«إقلب القدرة على فمها تخرج الطفلة لأمها»، وذلك في تونس والجزائر على التوالي.

وفي بداية العلاقة الزوجية بين العريس والعروس، يحاول العريس أن يسيطر على نمط حياته الجديدة

مع عروسه. وليعرّفها على أن الماضي راح إلى غير رجعة، وليعوّدها على مخافته وطاعته، يتصرف بما يوحي بسلطته وقوّته أمام عروسه لتهابه أولاً، ومن ثم لتصير طوع بنانه، خوفاً وطاعة واحتراماً. عبّر بذلك المثل المصري الذي يقول: إدبح بسّك (الهر) ليلة عرسك»، لتخيف عروسك في ليلة الدخلة، ولتبقى كذلك. وفي تونس يقول المثل «إضرب القطوسة تتربّى العروسة»، وفي الجزائر: «إضرب الطاروسة تخاف العروسة».

ولأن المثل إنتاج ظروف محدّدة استدعت استحضاره وقوله، فإن ظروفاً مغايرة يمكن أن تبطل تداوله، لتنتج ما هو متناسب مع الظروف المستحدثة. يمكن توضيح ذلك من خلال المثل الذي يحدد العلاقة بين الكنّة والحماة، أي العلاقة بين أم الزوج وزوجته. استحوذت هذه العلاقة على أمثال كثيرة تلحظ التوتر الدائم بينهما. لماذا؟ لأن نمط الحياة الذي أنتج هذه العلاقات يقوم على أساس العائلة الممتدة التي يعيش فيها الجد والجدة والأبناء المتزوجون والعازبون مع الزوجات والأبناء والأحفاد، ما يفرض الاحتكاك الدائم واليومي بين الحماة (الأم والجدة) وكنائنها (جمع كنّة، زوجة الابن). أنتج هذا النوع من العلاقات الأمثال التي تبيّن نظرة الحماة إلى الكنة، وبالعكس. هنا، لا بد من إظهار ذلك بالمَثل. في بلاد الشام يقول المثل: «مكتوب على بواب الجنة ما عمرها حماة حبّت كنّة». وفي مصر يقول المثل في المعنى نفسه: «إذا كانت الغلة تجي قدّ التبن، كانت الحما تحب مراة الإبن». وفي الجزائر: «إذا تصالحت العجوز والكنّة، الشيطان يخشّ الجنة». وفي المغرب العربي في شكل عام ثمة مثل متداول شبيه بما سبق: «إذا تفاهمت العجوز والكنة، يدخل إبليس الجنة».

أما عندما تغيّر نمط الحياة من اعتماده على العائلة الممتدة في تدبير شؤون الحياة اليومية، إلى اعتماده على العائلة النواتية المقتصرة على الزوج والزوجة والأولاد، مع الاستقلال التام عن الأهل، سكناً وانتاجاً واستهلاكاً، ونمطَ تفكير، بطُلَ التداولُ بهذه الأمثال، واحتواها مخزن التراث، إلا في المجتمعات التي لا تزال فيها العائلة الممتدة ذات سطوة.

تقطن في عمق التقاليد العربية أفضلية الزواج من بنت العم. وقد أفصحت الأمثال عن عدم ثبات حالة الزواج إلى أن يحصل عقد القران أو الإكليل عند المسيحيين. ذلك لأن إبن العم يستطيع أن ينزلها عن هودج العرس، أو يُبطل عقد قرانها، أو يسحبها من تحت يد الكاهن لحظة الأكليل، لأنه أحقّ بها من غيره حتى ولو كان ابن عمتها أو خالها من غير عائلة. لذلك قيل في بلاد الشام: «إبن عمها ينزّلها من على الحصان». و«عروسك تحت الإكليل ما بتعرف لمين بتصير». وفي الجزائر يقول المثل في المعنى نفسه: «العروسة ركبت لا تحصي لمن كتبت». وهذا يعني أن العروس في زمن عقد المَثل ما كان لها رأي في زواجها، ويمكن أن يُستبدل عريسها في اللحظة الأخيرة، وخصوصاً إذا أراد إبن عمها أن يتزوجها.

وإذا انتقلنا إلى المجال التربوي، فإن ما نلحظه أن هذه المهمة كانت تقع بمجملها على عاتق الأب الذي عليه أن يربي ابنه على ما تقتضيه عادات وتقاليد المجتمع، كما تلخّصها الأمثال، باعتبارها المرجع الأساسي لربط الخلف بالسلف. لذلك، يقول المثل في لبنان وبلاد الشام عموماً: «إبنك الصغير ربّيه، وإذا كِبر خاويه». وفي المغرب العربي يقال: «إذا كِبر ولدك خاويه». أيضاً: «إلا عندك طفل خاويه». ولحظ المثل أيضاً عقوق الابن وتمرّده على أبيه، انطلاقاً من جهله لمصلحته. يقول المثل في المشرق العربي عموماً: «قلبي على ولدي وقلب ولدي عالحجر». وفي السودان: «قلبي على جناي وقلب جناي على الحجر». وإذا شذّ الإبن أو فعل شيئاً مشيناً يستوجب التأنيب، والدعاء عليه بما يضرّه، جاء المثل ليلحظ التضارب بين طلب الشيء ورفضه في الوقت نفسه.. «إدعي على إبني وأكره اللي يقول آمين»؛ هذا في مصر. أما في بلاد الشام، فيقال: «أضرب ولدي بالسكين وأكره اللي بيقول آمين». وقد أوصى المثل بالتربية الحسنة، لأن الولد ذا التربية المنقوصة والعاق يجلب الشتيمة إلى أهله، يقول المثل في هذا الصدد: «الابن الفاسد بيجيب لأهله المسبّة». والتربية الحقة هي تلك التي تقوم على الاهتمام والصرامة إلى الدرجة التي يمكن أن تُبكي الطفل. أما تربية الغنج

والدلال فتفسد الطفل وتضرّه، وتصنع منه ولداً لا نفع منه في المستقبل: «إفرح للي يبيكّيك وما تفرح للي بيضحّكك». وفي الجزائر يقول المثل نفسه في صيغة أخرى: «إسمع الكلام اللي بكّيك ولا تسمعش الكلام اللي ضحّكك». وفي تونس المثل نفسه تقريباً في المبنى: «إسمع الكلام اللي يبكيك وما تسمع الكلام اللي يضحكك» يقال في اليمن: «أنا فدا من بكاني ولا من ضحك لي».

لحظ المثل أمور التدخل في شؤون الزواج، والعمل على تدبيره. وكانت النتيجة التوصية بعدم الإقدام على هذا الفعل لأنه مجلبة لسواد الوجه وخيبة الأمل في حال فشله، والتنكر لمدبّره في حال نجاحه. لذلك جاء السعي في أمر الزواج مكروهاً في الأمثال. يقول المثل في بلاد الشام: «إمشي بجنازة ولا تمشي بجازة». أيضاً في المعنى نفسه: «حطّ إيدك بجنازة ولا تحطّ أيدك بجازة». وفي مصر: «إمشي في جنازة ولا تمشي بجازة».

ولأن الولد سر أبيه ويمشي على خطاه، قيل في بلاد الشام: «فرخ البط عوام»، وفي مصر: «إبن الوز عوّام».

أعطى المثل الأهمية الكبرى للعيش في الحاضر، وتركِ أمور الغد للغد، لأن في ذلك راحة للنفس والجسد. وأكثر ما يتم تداوله على هذا الشكل في البيئة التي تضيّق على العيش، وتصعّب إمكانية الاستمرار. فجاء المثل ليحضّ على التفكير في تدبير أمور الحاضر لأن الغد في ظهر الغيب. يقول المثل المصري: «إحييني النهارده وموّتني بكرا». وفي فلسطين وبلاد الشام عموماً يقال: «إحييني اليوم واقتلني غدوة».

ولان المثل ابن بيئته، والمعبّر عن حاضره وظروفه، ولصعوبة الاستمرار في الحياة بما تتطلبه من مشقة وعذاب، جاءت القناعة لتأخذ مكانها المركزي في خزان الأمثال، لتضفي نوعاً من الراحة النفسية على المتلقي ليرضى بما هو فيه، دون إغلاق الباب للوصول إلى الأفضل. ولا بأس هنا من ربط القناعة بالقضاء والقدر والرضى بالقسمة والنصيب، لما في ذلك من أهمية لترسيخ الاستقرار النفسي والاجتماعي للفرد والجماعة. في هذا المجال، يقول المثل في العراق، ومنه انتشر في بلاد الشام: «لو جريت جري الوحوش غير رزقك ما تحوش». أيضاً: «يا عبدي لا تلوج، غير رزقك ما بتحوش»؛ وهو مثل نشأ في لبنان وانتشر منه. وفي مصر يقال: «إجري يا إبن آدم جري الوحوش غير نصيبك يا إبن آدم لم تحوش». بقيت القناعة في إطار التوصية. لم تستطع الحد من الطمع في الأمور المادية، وإن قبلت بالاكتفاء بما أوتي المرء من القدرة على التعقل. لذلك يقول المثل: «كل من بعقلو راضي، لكن برزقو لا». هذا في العراق، أما في بلاد الشام، فقد جاء المثل نفسه، ولكن بصيغة أكثر تفصيلاً، إذ يقول: «لما تفرّقت الأرزاق ما حدا عجبو رزقو، ولما توزعت العقول الكل رضي بعقلو». هذا في لبنان، أما في سورية، فجاء المثل كما يلي: «لما فرّقوا العقول كل واحد عجبه عقلو، ولما وزّعوا الأرزاق ما حدا عجبه رزقو».

للنميمة أيضاً نصيب من الأمثال باعتبارها من الرذائل الاجتماعية. وقد انتشرت في كل البلدان العربية. ففي بلاد الشام يقال عن الذي يغتاب الناس ويتملّقهم في حضورهم: «في الوجه مراية وفي القفا صرماية» (حذاء). وفي الجزائر: «في الوجه مرايا وفي الظهر مقص». أما في السودان فيقال في المعنى نفسه: «في الوش حبايب وفي القفا دبايب».

وأعطى المثل للخبرة في العمل والاتقان في الحرفة النصيب الوافر من الاهتمام. قيل في بلاد الشام: إعطي خبزك للخباز ولو أكل نصّه، وفي فلسطين «ثلاث رباعو»، وفي مصر: «أدي العيش لخبازينه ولو ياكلو نصّه».

وللوفاء نصيب من الاهتمام للتدليل على قيمته الاجتماعية. قيل في العراق: «البير التشرب منها مَي لتذبّ بيها حجارة». وهو نفسه المثل الذي شاع في بلاد الشام وإن بتغيير أو زيادة بعض الكلمات: «لا تشرب من البير وترمي فيه حجر».

أما سوء الحظ والنحس، فلهما نصيبهما من الأمثال المنتشرة من المشرق العربي إلى مغربه، وخصوصاً في زمن انتشار معتقدات السحر والتدخلات الغيبية في مصير الانسان. ففي سورية يقال «المنحوس منحوس ولو علّقو على باب بيتو فانوس». وفي فلسطين: «على راسو

فانوس»، وفي لبنان: «.. ولو علقولو فانوس». وفي المغرب يقال: «منحوس منحوس ولو على راسو فانوس».

وفي النصيحة، أمثال كثيرة لما لها من تأثير شديد كوجهة من وجهات التربية والتنشئة، أو التشجيع على القيام بفعل ما أو تجنّب فعل آخر. يقول المثل: «تغدّى وتمدّى ولو دقيقتين وتعشى وتمشى ولو فشختين». هذا في لبنان، ويصير في سورية وفلسطين: تغدى وتمدى، وتعشى وتمشى، وفي الخليج أيضاً المثل نفسه: «اتغدى واتمدّى واتعشّى واتمشّى».

جاء المثل أيضاً ليقول إن الجهل منتج للمصائب. يقول في الجزائر: «إللي ما يعرف قيمة الطير يشويه»، يقال لمن يجهل قيمة ما يمتلك، فيستهتر به ويرميه. وبما أن للصقر قيمة كبرى في السعودية والخليج، جاء المثل ليقول مؤكداً أهمية الصقر وغلاوته: «اللي ما يعرف الصقر يشويه». ومن ناحية ثانية، لا حاجة إلى طائر، أو أي شيء آخر، لا فائدة منه: «لو كان فيها الخير ما رماها الطير». هذا في السودان، وكذلك في السعودية. ويقول المثل في الجزائر: «لو فيك الخير يا موكة ما يعيفوك الصيادة».

حازت العلاقات الاجتماعية على نصيبها الأكبر من الأمثال. وقد انتشرت في كل البلدان العربية، منها ما له علاقة بالاعتدال، وعدم المبالغة في التعاطي مع الأهل والأصحاب. يقول المثل في بلاد الشام: «إذا كان حبيبك عسل لا تلحسه كلّه». وفي المغرب يقال: «يلا كان خوك عسل ما تلعقوش كله». وفي اليمن يقال: «إذا كان صاحبك عسل خلّي منه وسل». وحول عمل الخير دون مباهاة ودون منّة، يقول المثل في بلاد الشام: «إعمل معروف وارميه في البحر»، وفي لبنان: «عْمال منيح وكبّ بالبحر». وفي تونس يقال: «إعمل خير وارميه في البحر».

لحظ المثل العلاقة غير المتكافئة بين الجنسين، إن كانا زوجين أو حبيبين. يقول في بلاد الشام: «ضرب الحبيب زبيب وحجارته رمّان». هذا طبعاً لمصلحة الذكر مقابل الأنثى. وفي الجزائر المعنى نفسه في المثل: «حجرة من يد الحبيب تفاحة». وفي استضافة الناس، جاء المثل ليقول: «لاقيني ولا تطعميني». وفي الجزائر يقال: «اعطيني بسمتك ما أردت خبزتك». وهو في المعنى نفسه. وللإحساس بالضغط الاجتماعي، يقول المثل في بلاد الشام: «كول على ذوقك ولباس على ذوق الناس». وفي المغرب يقال: «كول بشهوتك ولْبِس بشهوة الناس». وفي الجزائر يقال: «كول واش يعجبك ولبِس ما يعجب الناس».

هذا غيض من فيض الأمثال الشعبية العربية سقناها هنا بالانتقاء اللازم والاختصار على سبيل المثال لا الحصر. ومن المهم القول إن الأمثال الشعبية في أكثريتها الساحقة منتشرة في كل البلدان العربية نتيجة التفاعل الثقافي الناشئ عن وحدة اللغة التي لها الفضل الرئيس في انتشار الأمثال، إن كان في اللغة الفصحى أو العاميّة. والتداول وحده هو الكفيل بتَبيئَة المثل وإلباسه الثوب المحلي العامي. ولكن لا بد من الاعتراف أن ثمة أمثالاً كثيرة لم أستطع فكّ رموزها، ولا معرفة ما تعنيه. وقد رأيت ذلك صعباً جداً علي. وهو ما يدلل على محلية المثل وارتباطه ببيئته، والبيئات القريبة منه جغرافياً لسهولة التداول والانتقال في الزمن المغاير لسرعة الاتصال اليوم؛ وهو الاتصال الذي تخطى الحواجز والحدود بالسهولة واليسر اللذين لم نعهدهما من قبل، وخصوصاً في زمن الاعتماد على المثل كوسيلة اتصال رئيسة، وبالطرق التقليدية، كما غيرها. ولنأخذ أمثلة على ذلك:

في الخليج العربي ثمة أمثلة كثيرة بقيت غامضة نظراً لمحليتها. وقد عانيت ذلك سابقاً عند البحث في الشعر النبطي[12]. يقول المثل من المغرب:

«دابا كلينا وشربنا ونسينا الحرابل باش سعينا». «عمرو ما احى وملي احى طاح فلبير». وهما مثلان لم أفهم منهما شيئاً.

ومن اليمن: «من فعل نفسه كدافه خربشنو الدجاج». «خص الخص يا باغة مدّعس». «يسأل عن الحدا والندا والزنوة منو أبوه».

ومن الخليج أيضاً: «إبناو الزين زر في العين وابناو اللاش شاعب في الراس». «إحضر إحضار غيري وإخلي إحضاري طايح»[13]. كذلك لم أفهم شيئاً.. ولا


4

أدري إذا كانت الكتابة صحيحة كما تقال في اللهجة العاميّة المحلية.

ومن خلال هذا التحليل، أيضاً، يمكننا القول إن المثل والمثل الشعبي على الخصوص، إنتاج مجتمعي صادر عن اهتمامات الناس اليومية وممارساتهم العملية. ويمثّل الخلاصات العفوية لهذه التجارب، وما نشأ عنها من دروس ومواعظ. وتنتقل بالتداول، لسهولة حفظها ويُسر تداولها من السلف إلى الخلف.

والمثل المنتج على هذا النحو، يعتبر أكثر الأشكال التعبيرية الشفوية انتشاراً وتداولاً. له مكانته الراسخة في أي ثقافة. ويتناول بالصدق والعفوية مسالك الناس في معيشتهم وعاداتهم وتقاليدهم، ونظرتهم إلى الحياة، وإلى ما وراء الحياة بالإيمان اللازم المتأتّي من الدين والتجارب وطرق التفاعل الاجتماعي والأخلاق. لذلك يُنظر إلى المثل على أنه خلاصة تجارب الإنسان في المجتمع وعصارة تفكيره العملي.

لذلك، حظيت الأمثال بالعناية والاهتمام، ولا تزال. وخرجت عن كونها جزءاً من الإنتاج الأدبي واللغوي وحكراً على دراساتهما، وتوسّعت لتطول اهتمامات وميادين إنسانية مختلفة، منها الفلسفة وعلم الاجتماع، بالاضافة إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا.

بناء على كل ما تقدّم، جاء المثل في شهرته وانتشاره وكأنه يختصر الأدب الشعبي في كل تفاصيله، من الأسطورة إلى الحكاية والشعر الشعبي، إلا الأغنية التي لها صفة الاستمرار والحفظ لميزاتها الخاصة القريبة من مميزات المثل. ذلك أننا نرى من النادر من يحفظ الكثيرون حكاية شعبية أو مقاطع من أسطورة، أو زجلاً، ولكن قلما نجد من لا يحفظ أمثالاً كثيرة، أو مقاطع من أغاني مجتمعه الشعبية. لذلك استوطن المَثل قلوب الناس والذاكرة الجماعية بتوالي الأجيال، لإيجازه وسهولة حفظه، ولبلاغته بما يمكن أن يصيب بها ما يريد التعبير عنه نثراً أو شعراً، بالعاميّة والفصحى. هذا ما يجعله مقبولاً ومتداولاً لدى الخاصة والعامة من الناس. وأهمية المثل تكمن في الحفاظ على تركيبته الأولى التي تمّ صوغه بها. ولا يهمّ، من بعد، إذا كانت هذه الصياغة فصيحة أو عاميّة، نثراً أو شعراً، أو إذا

صدرت من أفـواه الخاصـة، أو تم تداولها بـين الناس في أحوالهم العامية الشـعبية.

مـا يهم قولـه هنـا، إن المثل ثابـت في صياغتـه، على أي وجـه كان، في البلـد الـذي يتـم تداوله فيـه. وقيمته في هـذه العلاقـة معـه، وكذلك أهميتـه. فالمثـل يظهر عفـو الخاطـر، أو بعـد تأمـل سـريع، في لحظـة الحاجة إليـه. وذلـك بتثبيت مـا يقال مـن كلام مشـابه للمعنى الـذي صيـغ من أجلـه في لحظـة ظهـوره الأول، ومن ثم يصير مثلاً سـائراً بالتكـرار. فعندما يقـول أحدهم باللغة الفصحى «وافق شـنّ طبقـة»، فإنـه يريـد أن يقول إن هذيـن الزوجين، وهمـا موضـوع حديث مـا، متوافقان ومنسجمان، ومتشـابهان في خصالهما، كما توافقت هذه الصفـات مجتمعة، بـين شـنّ وطبقة، موضـوع المثال. وإذا قيـل «طـبّ الجرة عتمّـا بتطلع البنت لأمّـا»، فهذا القول يـأتي كخلاصة لحديث عن التشـابه في الخصال أو الجمـال أو السـيرة بين البنـت وأمهـا.. وهكذا.



وظيفة المَثل ودوره:

المثـل كإنتـاج مجتمعـي، يشـكّل خلاصـة التجارب في العلاقـات الإنسـانية وتفاعـلات النـاس في حياتهـم العمليـة بكل مـا تحمل مـن مواقـف وتوجهـات. وغاية المثل الرئيسـة تهذيب النفس، وتوقّي الشـطط وتنبيه العقول على مـا يمكن فعلـه، وما يمكن الابتعـاد عنه في العلاقة مـع الذات ومـع الآخريـن.. والعمل بمـا يرضاه الديـن ويقـرّه العقل وتسـتوجبه الأخـلاق الفاضلة.

جاء المثـل ليضـع في ذهن المتلقـي في المناسـبات التي تسـتدعيه خلاصة ما يظهـر أمامه من وقائـع وأحداث، على سـبيل الإفادة مـن درس عرض له على شـكل فعل أو موقـف، أو مناسـبة يمكـن اسـتخلاص العـبرة مـن أي منهـا. والعـبرة هنا تتلخـص في عبارة بسـيطة يمكن أن تختصـر المشـهد بكامله. فتترسـخ هـذه الخلاصة في الذهـن، ويتجاوز تأثيرها ما يمكن ان يتعرض له المشـاهد أو المشـارك في مسرى طويل من حياتـه العملية، فتبقى حيـة في ذاكرتـه، يسـتحضرها لحظـة الحاجة إليهـا، أو على الأقـل اسـتعادتها بينه وبين نفسـه. ذلـك أن المثل يفعـل في النفس مـا تعجز عنه وسـائل أخـرى، إن كانت دروسـاً أو تجارب أو أنواعـاً مغايرة من التفاعل الانسـاني. ويتزايـد تأثيره بقدر مـا يتعرض الواحد منـا إلى التجارب، وتتراكم لديه الخبرات في الممارسـة العمليـة. ويزداد فعله في النفس بوتـيرة متصاعدة ومؤتلفة ومطـردة مع الزيادة في سـنين العمـر. لهـذا يغتني الانسـان بما يتراكـم عنده من الأمثـال، ويصير قـادراً على التلفّظ بمـا يختزنه منها، حسـب الموقف أو المناسـبة التي يجد نفسـه فيه أو فيها.

وعليـه، يمكـن القـول إن المثـل حاضـر في تجليـات حياتنا العملية. وهو يشـكل درسـاً لصغار السـن، وعبرة للشـبان، وترسـيخاً لفهـم الكبـار، وتثبيتـاً للإيمـان به باعتبـاره حصيلـة التجربة الإنسـانية.

والمثـل، لذلـك، ذو وظائف متعـددة، منهـا ما يدخل في صميـم النفـس الإنسـانية يغذيها لتكون متوازنة في علاقتهـا مع الجسـد، ومسـاعدة لـه ليكون قـادراً على التفاعل مـع الآخريـن، بالوعـي والثقة اللازمـين. يلجأ الفـرد منـا إلى المثـل ليخفّـف مـن ثقـل ما يتعـرض له مـن ضـروب العـذاب واليأس والخـوف مـن المجهول.

فيستعين به لأن «كل حال يزول»، و«الدهر دولاب»، ويعمل على تهيئة النفس لاستقبالها والتعاطي معها بأقل ما يمكن من الحزن أو الشعور بالخسارة لأن «اللي كاتبو ربك بدو يصير»، و«الصبر مفتاح الفرج». وبالصبر وعدم الاستعجال يمكن أن الوصول إلى الغاية، لأن المثل يقول: «من صبر نال ومن لجّ كفر».

أما وظيفة المثل الأخلاقية فهي التي تبيّن للإنسان الفرد أهمية التحلّي بالأخلاق الفاضلة والتواضع، والتضحية والتعاون، والتفكير بالآخرين، والعمل على الارتقاء الاجتماعي دون الإضرار بمن حوله. ذلك أن الأخلاق الفاضلة هي عماد التعامل بين الناس، باعتماد القيم الإيجابية في التعامل، ونبذ القيم السلبية. من هنا جاءت الأمثال الشعبية لتركّز على ما يمكن أن يدعم طرق التعامل بين الناس باعتماد القيم التي تنشر المحبة والتسامح والغفران والتعاون واعتماد الصدق والتشجيع على انتهاج مسالك المروءة والشهامة والشجاعة، ومباركة الكرم، وغيرها من القيم الانسانية الإيجابية، دون أن يعني ذلك تجاهل قيم الفساد والكذب والغش والاحتيال والظهور بغير المظهر الحقيقي، والبخل والأنانية. فعندما يقال «حبل الكذب قصير»، يصير من السهل إدراك مغبّة الكذب الذي لا بد أن ينكشف. وإذا كان الموقف يستدعي الصبر وطول البال، فلا بد من القول إن «الشجاعة صبر ساعة». وإذا كان الطمع آفة اجتماعية، فلا بد أن يبيّن المثل ذلك، فيقول: «الطمع ضر ما نفع».. و«الطمع طاعون». وإذا طلبتَ شيئاً من صديق تحبّه، فلا تطمع بالمزيد، لأن «حبيبك إذا كان عسل لا تلحسه كلّه». والمثل يبالغ في وصف السارق للتدليل على الرأي السلبي فيه: «بيسرق الكحل من العين»، لسرعته وخفّته. أما الذين لا حياء لهم فيمكن تقريعهم بالقول: «اللي اختشوا ماتوا»

هذا قليل من كثير في ما يتعلق بوظيفة المثل الأخلاقية، منها أيضاً ما يتعلق بالكرم والبخل والرذائل.. وغيرها.

وللمثل أيضاً وظيفته الدينية من خلال ترسيخ فكرة الإيمان بالله، والعمل بما يرضاه الدين، إن كان في التشجيع على ممارسة الشعائر الدينية، أو في كيفية التعامل مع الوالدين، ومع بقية الناس، والعمل قدر الإمكان على ممارسة الحياة العملية اليومية بما ينسجم مع الإيمان.

لذلك اعتمد الدين، أي دين، على الأمثال لترسيخ الإيمان في النفوس، ولتقريب ما يقرّه الدين إلى الأذهان بالصيغة المناسبة لكل العقول. ذلك أن الدين جاء لكل الناس. وعلى كل الناس أن يستوعبوه على قدر عقولهم. وتأتي الأمثال الدينية لتقوم بوظيفة التوصية للتمسك بالدين وتنفيذ إجراءاته العملية الدالّة على الإيمان والتقوى، بالإضافة إلى تقديم النصائح في ما يجب فعله، وفي ما يجب الابتعاد عنه، أو النهي عن ممارسته.

جاء المَثل الديني في الإسلام ليدلّل، بتوسّل الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأقوال السلف الصالح، على أهمية الإيمان والتمسك بأهداب الفضيلة والعمل بما يُرضي الله. وقد شجع القرآن على رواية المثل: «إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها»[14]. ولأن الدين الاسلامي من المصادر الأساسية لمكارم الأخلاق والبر بالوالدين وآداب التعامل بين الناس، فقد جاءت أقوال كثيرة لتحثّ على الممارسة بما يقوله الدين، أو بما يقال باسم الدين من قبل النبي والفقهاء والعاملين على نشره بالحكمة والموعظة الحسنة اللتين ذهبتا، بما تحتويهما من البلاغة وحُسن الوقع في النفس، مذهب الأمثال لكثرة تداولهما. فإذا سمعنا المثل القائل «أفضل الزاد ما تزوّد للمعاد»، فهذا يعني أننا أخذنا بنصيحة آية قرآنية تقول: «.. وتزوّدوا فإن خير الزاد التقوى..»[15]، و«كون مع الله ولا تبالي» مستوحى من الآية القرآنية: «إن ينصركم الله فلا غالب لكم»[16]. وكذلك في كل مسائل التوكل والإيمان بالقضاء والقدر التي ذهبت أمثالاً.. «على الله فليتوكّل المؤمنون»[17]. و«الشكوى لغير الله مذلة».

وفي الأحاديث النبوية حِكم ووصايا كثيرة ذهبت مذهب الأمثال، منها، للدلالة على أهمية المثل للترفيه، وأخذ الدروس بعد التعب والملل: «إن القلوب تملّ كما تملّ الأجسام، فاهدوا إليها طرائف الحكمة». ومنها: «أعقل وتوكّل». وكذلك القول: «الساعي بالخير كفاعله».

ومن الأمثال ما هو مأخوذ من التراث الأدبي الإسلامي ليدلّ على مواقف محدّدة. فالمتحدث بما لا يربط كلامه رابط، حصّتُه من الأمثال، فيقال له «عم تخلط شعبان برمضان» ومن لا يعجبه شيء من أمور الدنيا، يقال له: «ما بيعجبو عجب ولا الصيام برجب». أما من يدّعي المعرفة وهو جاهل، يقال له: «من معرفتو بالصحابة بيصلّي على عنتر». ولإظهار أهمية الصلاة في وقتها، جاء المثل ليقول: «الصلاة في وقتها حسن في دنيا وما فاتها»..

كما في الإسلام، كذلك في المسيحية ظهرت الأمثال لتساهم في نشر الإيمان والتخلق بالأخلاق الحميدة، والتحلي بالصفات الحسنة واعتماد القناعة والبساطة نهجاً في الحياة. ففي القول الذي ذهب مثلاً: «إعطنا خبزنا كفاف يومنا» دعوة إلى القناعة والبساطة. و«كما تزرع تحصد» صارت مثلاً يدل على حتمية نتيجة الفعل الإنساني، إن كان خيراً فخير، وإن كان شراً فشرّ. كما ينبّه المثل الديني من الوقوع في المبالغات الإيمانية من خلال القول: «الدير القريب ما بيشفي». ويلحظ أيضاً عدم اهتمام المجتمع برجالاته الكبار بالقول: «لا نبي في وطنه».

بالإضافة إلى ذلك، ظهرت لدى المسيحيين أمثال كثيرة مستوحاة من المناسبات والأعياد الدينية التي يزخر فيها تقويمهم السنوي. وقد ربطوا بين هذه المناسبات ودورة الحياة اليومية العملية، حسب كل بلد. ففي بلاد الشام ظهر المثل الذي يقول: «بعد عيد الصليب (14 أيلول / سبتمبر) كل شي بيسيب»، بمعنى أن كل مزروع يصير مشاعاً لكل الناس. و«بـ عيد الرب نقّي الحَبّ (6 آب / أغسطس)، ويعني نهاية حصاد القمح ولم يبق إلا تنقية الحب مما علق به. أما في عيد مار الياس (20 تموز / يوليو)، فيمكن للمضيف أن يقدم لضيوفه العنب الناضج دون خوف من حموضته. «بـ عيد مار الياس حطّ العنب للجلاّس».

أما المثل الذي يحذّر من البرد وقساوة الطقس في الشتاء، فقد جاء ليحدّد الفترة الأقسى التي تستوجب الحماية من تداعياتها؛ يقول: «بين المولود والمعمود بتوقف المي عامود». وهذا يعني أن الفترة الممتدة من عيد الميلاد (25 كانون الأول / ديسمبر) وعيد الغطاس (6 كانون الثاني) يصل الصقيع إلى درجة تجميد المياه في المزاريب فتصير كالعمود المتدلي من السطح إلى الأرض. هذا طبعاً خاص بالمناطق الجبلية المسيحية حيث الصقيع والبرد القارس، ما يدل على محلية المثل وارتباطه ببيئته.. أيضاً، هذا قليل من كثير.

وتبقى الوظيفة التربوية التعليمية من أهم وظائف المثل. ذلك أنه يلخص التجارب والأحداث بلغة بسيطة وسهلة الفهم، وبمتناول الجميع للإفادة بما يقدمه لأخذ العبرة، والتشجيع على الفعل الإيجابي، والابتعاد عما هو مضرّ أو سلبي في مجريات الحياة اليومية، وفي العلاقات بين الناس، أو حُسن التصرف في المواقف الحرجة، والأوقات الصعبة التي يمكن أن يمر فيها أي إنسان.

تأسس نقل القيم الاجتماعية والدينية في عملية التنشئة الاجتماعية في الأزمنة القديمة على القول والمشافهة بين الناس، وبين الأجيال. وما كان لنقل المعرفة أن يتم إلا بنقل حصيلتها من الآباء إلى الأبناء والأحفاد بصورة متلاحقة عبر الأجيال، لأن التعليم كان مقتصراً على فئة قليلة من الناس. من هنا، نفهم كيفية صوغ المثل بكلماته المقتضبة والعامية والمعبّرة بالبلاغة اللازمة والوضوح التام لفهمه وتناقله، كخلاصة تجربة من تجارب الحياة.. وحصيلة خبرة طويلة في التعاطي مع الناس. لذلك قيل «لا تعلم إبنك، الدهر بيعلّمو». والتعلّم هنا هو ما ينشأ عليه الإبن في أسرته ومحيطه. وهذا يعني أن التجربة تتقدم على النظريات والأفكار. لذلك قيل «سآل مجرّب ولا تسأل حكيم»، والحكيم هو الفيلسوف أو المنظّر الذي ينطق بالحكمة.. والحكمة هنا، ما هي إلا خلاصة تجارب، وحصيلة خبرة في مجالات الحياة، اختصرتها الأمثال بأقل قدر من الكلمات. فإذا قيل «التجربة أكبر برهان»، دليل على أن التجربة مولّدة للحكمة، كما هي مولّدة للمثل، مع لحظ الفرق بين الحكمة والمثل[18]. و«العلم في الصغر كالنقش في الحجر» ذهب مثلاً وإن انطلق من موقع الحكمة.

من الأمثال ذات الوظيفة التربوية ما قيل ليتربّى الإبن، حسب ما تقتضيه العادات والتقاليد، والحفاظ



على روحية المجتمع بتوارث الخصال الحميدة من السلف إلى الخلف، في الشكل الذي يحافظ على استمرارية المجتمع في إيقاعه القائم على السلطة الأبوية والطاعة واحترام كبير السن، والتأدّب في إبداء الرأي الذي عليه أن لا يخرج عن السياق العام. لذلك جاءت التربية لصقل نفسية الإبن، لأن «الطير المربّى غالي». و«إبنك الصغير ربّيه ولما يكبر خاويه». وغاية التربية في ما سبق، وفي غيرها من الأمثال، ترسيخ البنية الأبوية في النظام القرابي العربي، لتبقى من العناصر الأساسية في البنية الذهنية العربية.

أما بالنسبة للوظيفة التعليمية، فقد جاءت الأمثال لتبيّن أهمية التعلّم. فـ«الدارس غلب الفارس». وكثيراً ما كنا نسمع المثل الذي يقول: «الإعادة فيها إفادة»، وهو المثل الفصيح للقول العامي: «التكرار يعلّم الحمار». ولأن التجربة والخبرة زادا المعرفة والتعلم، جاء المثل الذي يقول: «الانسان ما بيتعلم إلا من كيسو».

المثل مرشداً وموجّهاً:

على أي حال، جاء المثل الشعبي، على أي وجه كان، ومهما كانت وظيفته، ليقوم بنشر خلاصات التجارب الانسانية في شتى مناحي الحياة. وهو لذلك، يفصح عن رأي ما في مسألة ما، دون مواربة، وبالنقد اللازم. ذلك أن مبدعه لا يخاف لومة لائم لأنه مجهول، وقائله لا يتوانى عن قوله لأنه مَثَل. لذلك احتوى على كل ما يشجّع الانسان على الاقتداء بمضمونه، في حال كان المثل يتناول أي قضية اجتماعية أو سياسية أو قيمية إيجابية، من ناحية؛ وعلى الابتعاد عما يشكّل مفسدة أو شذوذاً عن الطريق المستقيم، إذا كان يتناول أي ظاهرة مجتمعية سلبية، من ناحية ثانية. وذلك كله، على قدر ما تقبله وتعتمده العادات والتقاليد والأعراف في كل مجتمع، أو ما تنفر منه وتستقبحه.

وفي الحالة التي تفرض التعاطي مع المثل في طرق مغايرة، يكون لهذا التعاطي مبرراته التي يمكن أن تكون متناقضة، تستهدف إما السلامة الشخصية والتعبير عن الفردانية، وإما التضحية في سبيل الجماعة والمجتمع. فإذا كان لا بد من الخسارة إنقاذاً لكلمة معطاة، ولا يمكن الرجوع عنها، باسم الرجولة والشهامة، يأتي المثل ليقول: «ميّة غلبة ولا قلبة». ولكن بالمقابل ثمة من يعتمد المثل المناقض: «ميّة قلبة ولا غلبة». وكذلك الحال بالنسبة للمثلين التاليين: «ميّة كلمة ألله يرحمو ولا كلمة جبان» مقابل: «ميّة كلمة جبان ولا ألله يرحمو». وما يقدمه لنا التاريخ من مواقف فضّل أصحابها الموت على الهرب أو الاستسلام أكثر من أن تحصى. وفي المجال نفسه، يأتي المثل «بْعاد عن الشر وغنّيلو»، مقابل المثل: «الساكت عن الحق شيطان أخرس».

من المهم القول إن الأكثر وقعاً على النفس الإنسانية هي تلك الأمثال الشعبية التي تحمل الوعظ والإرشاد والتوجيه، لأنها الأكثر تأثيراً باعتبارها موجّهة للناس في ما عليهم فعله وممارسته، وما عليهم الابتعاد عنه. بمعنى أن المثل هنا، هو المعلم والمرشد في غياب المدرسة والمعلمين ومناهج التربية

والتعليم. والمتلقّي لهذ النوع من الأمثال يلمس باليد والعقل أنها تعنيه مباشرة، لأنها تطول جوانب كثيرة من شخصيته التي عليه أن يعدّلها لتتناسب مع هذا المثل أو ذاك، أي لتتناسب مع قيم المجتمع ومُثله العليا.. فـ «الصبر مفتاح الفرج» يعنيه كما يعني غيره من الناس، و«مين جد وجد» يعنيه مباشرة أيضاً، وكذلك «اللي بيحرث العيب بيحصد الندامة». والتوجيه الذي يقوم به المثل يجنّب الوقوع في الغلط ويوفّر الندامة على من يتقيد به: عرفتو منيح؟ إيه.. عاملتو؟ لأ.. لَكَن ما بتعرفو».

المثل إذاً، يعمل على توجيه السلوك الإنساني بأسلوب ظريف لطيف خفيف على النفس، يخلو من الطابع الخطابي الوعظي المباشر، ويجسد العيب الاجتماعي تجسيداً يجعلنا ننبذه، وننفر منه تماماً، ليسلم منه المجتمع. لذلك يقوم، في شكل عام، على إظهار ما هو حسن وجميل في السلوك الإنساني، وإبراز العيوب الاجتماعية من كل صنف ولون من خلال نقدها ووصف معايبها وتضخيم أضرارها لتجنّب مخاطرها. وعلى المتلقين بعد ذلك أن يتصرّفوا.

على المثل أن يصيح.. وعلى الناس أن ينهضوا ليتدبّروا أمورهم بما يرضيهم ويرضي الأمثال.. وإلا.. لا نفع منها، ولا نفع من أمور كثيرة يقومون بها.

- **الهوامش**

1. القرآن الكريم، من الآية 14 من سورة التغابن.
2. القرآن الكريم، في سور متعددة منها: الأنفال، 13، 25، الرعد، 13، غافر، 22.. ألخ.
3. قدم لنا ناهض قديح دراسة قيمة عن الأمثال العربية وقائمة ببيليوغرافية تحتوى على الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت الأمثال العربية، في:
- ناهض قديح، الأمثال العربية، دراستها ومصادرها، الفكر العربي، العدد49، كانون الأول 1987، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص 18 – 49.
4. إبن منظور، لسان العرب، مادة مثل، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة، ص4132 – 4133.
5. المصدر نفسه، ص6.
6. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، الطبعة الحادية عشرة، 1979، بيروت، ص62، 64. وللمزيد من التفصيل حول الأمثال وأهميتها ومحاكاتها للواقع أنظر، المرجع نفسه، ص60 – 66.
7. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الفنون الشعبية المصرية، العدد10، 1969، القاهرة، ص98، نقلاً عن:
- قديح، الأمثال الشعبية، مذكور سابقاً، ص23، 49.
8. سلام الراسي، حكي قرايا وحكي سرايا، الطبعة الثانية، مؤسسة نوفل، 1977، بيروت، ص82.
9. أنظر في هذا الخصوص، للتفصيل:
- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، الجزء الأول، 1965، الطبعة 27، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص287 – 288.
10. . أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، الجزء الأول، تحقيق أحمد عبد السلام، أبو هاجر بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، 1988، بيروت، ص10. أنظر أيضاً الرابط التالي:
- http://waqfeya.com/book.php?bid=4368
11. حول أهمية الإيجاز البلاغي في تركيب الأمثال، أنظر للتفصيل:
- يعقوب، الأمثال الشعبية اللبنانية، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 38 – 39.
12. أنظر في هذا الخصوص ما يتعلق بالشعر النبطي في:
- عاطف عطيه، في الثقافة الشعبية العربية، المعنى في القول والمبنى، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 107 – 116.
13. جميع الأمثال المستعملة هنا على سبيل المقارنة والصعبة الفهم، مقتبسة من المصادر التالية:
- فادي عبود، معجم الأمثال العالمية والعربية مع ملحق بالأمثال الشعبية العربية، كتابنا

أ.أمامة مصطفى اللواتي - سلطنة عُمان

الحكاية الشعبية العُمانية والهندية:

دراسة مقارنة



يتفق الباحثون على أن الحكايات الشعبية قديمة وعفوية وتمثل روح الجماعة وتشير إلى معاناتها وآمالها ومعتقداتها. فهي تعبر عن المخيال وخبرات الأولين، وهي بذلك إرثٌ مشترك ساهم الحكاؤون في ابتداعه وتطويره وتحويره، ويصعب لذلك تحديد أصوله أو مؤلفيه، خاصة مع انتقال الحكايات الشفهية عبر الحضارات عن طريق الهجرة أو التجارة او التنقل بشكل عام. وتعد الحكاية الشعبية جزءا من الموروث الشعبي الذي يتضمن الأدب الشعبي إلى جانب أنواع أخرى من الفنون. وتشير البوعلي (2006) إلى أن الأدب الشعبي هو التراث المشترك لكل فئات الشعب المختلفة التي تجمعها ثقافة مشتركة يعبر عنه فنيا وتوظف فيه الكلمة المكتوبة أو المنطوقة والأخيرة تجعل منه أدبا شفاهيا جماعيا وهو ما يضفي عليه طابع التنظيم.

①

المبحث الأول:

1) أهداف البحث:

يهدف هذا البحث معرفيا وعلميا إلى إيجاد الروابط المشتركة بين الثقافة الشعبية العمانية والثقافة الشعبية الهندية من خلال التركيز على أدب الحكايات الشعبية، ومن الناحية المهنية والشخصية فإن الباحثة لها اهتمامات بمجال الحكاية الشعبية، والثقافة الهندية بشكل عام، وتهدف إلى تعميق هذا الاهتمام عبر البحث عن المشتركات في ثقافتين مختلفتين ومتشابهتين في آن معا وهما الثقافة العربية والثقافة الهندية.

أسئلة البحث

تفترض هذه الورقة وجود خصائص مشتركة بين الحكايات الشعبية في كلا الثقافتين وتأثرا متبادلا بينهما، وهذا الافتراض يقوم على عدة أسباب منها التاريخ الثقافي والحضاري المشترك بين الثقافتين على مر العصور، وتشابه سمات عدد من الحكايات الشعبية العالمية مع سمات الحكايات الشعبية المحلية مع تكييفها للبيئة وخصائص الثقافة المحلية. تسعى الدراسة إلى الإجابة عن سؤالين أساسيين:

1. ما هي السمات المشتركة بين الحكايات الشعبية العمانية ونظيرتها الهندية؟
2. كيف تعمل الحكاية الشعبية على تطويع البيئة والثقافة المحلية في بنية الحكاية؟

2) المنهجية:

تعتمد الدراسة على المنهج المقارن بغية الوقوف على مناطق التشابه والاختلاف بين الحكايات الشعبية في الثقافتين، وكشف الروابط المشتركة بين الجانبين. ومن أجل هذه المقارنة سيتم تحديد نماذج من الحكايات الشعبية العمانية المروية شفهيا والتي قامت الباحثة بتدوينها، ونماذج من الحكايات الشعبية الهندية المترجمة إلى اللغة العربية لعدم تمكن الباحثة من قراءة هذه القصص بلغتها الأم، وثم صياغة مجموعة من المتغيرات، لتفسيرها لاحقا والحصول على نتائج المقارنة.

يهتم الأدب المقارن بالتأمل في جملة من الأعمال التي نشأت في بيئات مختلفة وتحمل رؤى مجتمعات مغايرة (ديومة،2016)، وبذلك فإن الأدب المقارن في توجهه العام يلبي الحاجة للتواصل الأدبي بين الأمم متجاوزا بذلك الحدود القومية إلى آفاق أرحب (غيلان،2006). ويرى عوض (2015) أن المقارنة تكون بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير التي ينتمي إليها الأدب الآخر وفي العادة لغة أخرى. وهذه المقارنة تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عنصر بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف وقد يكون الهدف منها كشف الصلات التي بينها وإبراز تأثير أحدها في غيره، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية. ويشير أصغر وآخرون (2019) أن بعض الباحثين عدّ اختلاف اللغة بين العملين قيد المقارنة من شروطها الأساسية وإذا انتفى هذا الشرط لم تصبح دراسة مقارنة. ويحدد ديومة (2016) مراحل ثلاث للمقارنة: أولها تبسيط الأعمال المراد مقارنتها إلى عناصرها الأولية، بمعنى الوصول إلى النواة الأساسية، أي الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها. ثم مرحلة رصد التشابه بينها سواء من حيث الشكل أو المضمون أو الاستخدامات اللغوية. أما المرحلة الأخيرة فتتعلق بتلخيص النتائج.

وتبرز ثلاث مدارس رئيسية في منهج الأدب المقارن هي المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية والمدرسة الروسية. وقد تركزت اهتمامات المدرسة الفرنسية التي تسمى أيضا بالمدرسة التاريخية – كونها قامت على المنهج التاريخي – على دراسة التأثر والتأثير في تاريخ الأدب والأدب الأوروبي خاصة. حيث تتم المقارنة بين أدبين مختلفين في اللغة ومشتركين في وجود علاقة تاريخية تربط بين أعمال الأمتين. ظهرت هذه المدرسة في أوائل القرن التاسع عشر وانُتقدت حتى من قبل الباحثين الفرنسيين لعدة أسباب منها نظرتها الاستعلائية تجاه الآداب غير الأوروبية واغفالها لمضمون العمل الأدبي (ديومة،2016؛ أصغر وآخرون،2019).

أما المدرسة الأمريكية والتي ظهرت عام 1958 فقد نظرت للإبداع الأدبي باعتباره نشاطا إنسانيا

يرتبط بمجالات الابداع الأخرى مثل الفنون الجميلة والموسيقى (ديومة،2016). ورفضت هذه المدرسة، التاريخية القومية والاجتماعية بسبب التعدد القومي والعرقي في تركيبة المجتمع الأمريكي واتجهت للتركيز على النصوص الأدبية وجماليات النص الأدبي أي دراسة النصوص بعيدا عن العوامل الخارجية مثل القومية أو اللغة (غيلان، 2006). اما المدرسة الثالثة فهي المدرسة الروسية أو السلافية وهي مبنية على أساس أيديولوجي ونادت بربط الثقافي والتاريخي بنظام روحي لكل شعب وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات وانما النظر لها بموضوعية (أصغر وآخرون، 2019). وبالتالي لا يعود للقومية هنا سلطتها بل تصبح الظروف الاجتماعية هي المسئولة عن صياغة الحياة وأنواع الفنون، فإذا تشابهت الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان بغض النظر عن القومية أو اللغة او الجنس فإن ذلك سوف يؤدي إلى ظهور أدب متشابه (غيلان، 2006).

أما الاتجاه الرابع فقد ظهر بعد أن بقيت الدراسات العربية المقارنة متأثرة بالمدرستين الفرنسية والأمريكية، إلا أن عددا من الباحثين غيلان (2006) وأبوعسلي (2010) وعباسة (2017) يشيرون إلى مدرسة عربية في الأدب المقارن وعن واقعها وآفاقها وسماتها. ويربط غيلان (2006) بين ظهور المدارس السابقة وبين الأنساق الثقافية التي نشأت في ظلها، حيث أن الاتجاه العربي ينطلق من واقع أن المدارس السابقة تشكلت في الأصل استجابة لسياقات ثقافية أخرى، مما يستلزم من الباحثين العرب تكييف تلك المفاهيم والتطبيقات لتتلاءم مع متطلبات الثقافة العربية وخصائصها الأدبية. ويضيف غيلان أن الاتجاه العربي في الأدب المقارن قد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو اتجاه مر بمراحل دراسة التشابه والاختلاف والتأثير والتأثر وعمل على تكييفه ليتلاءم مع التوجهات النهضوية لمفكريها. ويلخص عباسة سمات الاتجاه العربي في الأدب المقارن بأنه «يدرس التشابهات والاختلافات والأنماط وظاهرة التأثير والتأثر واختلاف أذواق المتلقي والترجمة وجمالية الأسلوب لكن دون أن يستغرق في دراسة التاريخ مثل المدرسة الفرنسية، أو يبالغ في النقد مثل المدرسة الأمريكية، أو يركز على أنماط المجتمع مثل المدرسة السلافية، بل يقترب كثير من المدرسة الألمانية في بعض منطلقاتها (عباسة، 2017).

وتتبنى هذه الدراسة توجهات هذا الاتجاه العربي من حيث رغبتها ليس فقط في دراسة التشابهات والاختلافات بل في النظر إلى مضامين هذه القصص والتأثيرات المختلفة فيها. ولا تسعى هذه الدراسة إلى إثبات جذور القصة وأصولها، أو إثبات تأثير قصص ثقافة محددة على قصص ثقافة أخرى قدر ما تسعى إلى إيجاد المشتركات والميزات التي تمتاز بها نماذج القصص قيد الدراسة. حيث أن الدراسة تتخذ من النزعة الكوزموبوليتية نقطة ارتكاز في رؤيتها لهذه الحكايات. ومرتكزات النزعة الكوزموبوليتية في الأدب المقارن هي التي تقوم على المرتكز الإنساني، وهي ترتبط «بقيمة الوجود الإنساني وكرامته وإمكانية التسامي اعتمادا على الطبيعة الإنسانية ومرتكز الجمهورية العالمية للأدب، فالأعمال الأدبية لا تظهر في تفردها إلا اعتبارا من مجمل الهيكل الذي سمح بظهورها، فكل كتاب تم الإعلان عنه بوصفه أدبا هو جزء ضئيل من الخليط الضخم للأدب العالمي» (لباشرية، 2019). ومرتكز المقارنة كقيمة إنسانية كما تشير لباشرية لإثبات التأثير والتأثر وليس لإثبات سلطة تأثير على الطرف الثاني.

المبحث الثاني:

1) تعريف الحكاية الشعبية وسماتها وخصائصها:

تختزن الحكايات الشعبية رمزية خاصة في شق الرمزية النفسية، فهي تعبر عن مكنونات النفس الداخلية وعن الأجهزة التي تعمل فيها وفق ميكانيزمات غاية في الدقة والحساسية. فالحكايات تتجه إلينا عبر لغة رمزية تترجم آليات عمل اللاشعور مستحضرة روحنا الواعية واللاواعية في مظاهرها الثلاثة، الأنا، الأنا الأعلى، الهو. وهذا ما يشكل صلب فعاليتها،

أي أن كل الظواهر النفسية تكون مجسدة في أشكال رمزية (توفيق،2014). وقد ركز جيزاروهام Gezaroheim على رمزية الحكاية الشعبية في الجانب الفونتازمي وهو «السيناريو الخيالي الذي تنتجه الذات من أجل تدارك الرغبات المبكوتة». ومن هذه الفونتزمات فونتزام العودة إلى رحم الأم. ويتجلى في العبور حيث يعبر بطل الحكاية نهرا أو مغارة وهذا مشترك بين الحكايات والأساطير. وفونتزام تدمير الذات حيث يبتلع الغول البطل، وفونتزام المشهد البدائي الذي يبدو واضحا في موتيف الغرفة المحرمة أو الدخول إلى بيت مهجور، أو التنصت على الباب، وفونتازم العبودية والتي تساء فيها معاملة البطل من طرف أمه أو زوجة ابيه الخ (توفيق،2014).

وقد ركزت عدد من الدراسات العربية والأجنبية على أصول الحكايات الشعبية كما فعلت عدد من الدراسات المقارنة، ولكن يغدو من الصعب البحث عن أصول ومصادر الحكاية الشعبية، فهي كما تشير النبلاوي (2015) إنتاج فكري للشعوب عبر تاريخها الطويل. وهي بالتالي وليدة ظروف ومعطيات البيئة التي أنتجتها، وهي نتاج أدب شفوي تناقله الرواة من ثقافة لأخرى ومنذ عهود غابرة. ورغم أن جوزيف كورتاس يرى أن الحكايات الشعبية إرث مشترك بين الشعوب الآرية نقلتها أثناء هجرتها (الحنشي،2016) إلا أن ضبط علاقات النسب التاريخية بينها كما يشير الحنشي يبدو مستحيلا. وتتكون الحكايات الشعبية من أحداث ووقائع تتراوح بين الحقيقة والخيال، وتدعو إلى الدهشة والاستغراب، وتتميز بالإضافة والحذف حسب الراوي وقد تكون لغتها عامية بسيطة أو فصيحة وتتشابه في جميع انحاء العالم من حيث المضمون، وتختلف من حيث الصياغة وتتميز بانعتاقها من فكرة محدودية الزمان والمكان، وقد يؤدي الظرف التاريخي والاقتصادي الجغرافي دورا في إنتاجها (النبلاوي، 2015).

ومن أهم ما يلفت الانتباه في الحكايات الشعبية عالميتها وكونها تحمل سمات محلية وعالمية في الآن نفسه، ففي كل قصة سمات مشتركة تجمع بين جميع النصوص في التراث الإنساني، وسمات محلية لتعبر عن طبيعة المجتمع، وكذلك ظاهرة التضاد والمطابقة في الحكاية، تعد سمة فنية مشتركة، فالشر والقبح والكسل والغباء صفات يقابلها الخير والجمال والنشاط الخ (الحارثي، 2016).

2) الحكايات الشعبية العربية:

ذهب بعض من الباحثين أن القصص المترجمة من الفارسية أو الهندية في العصر العباسي هي بداية للقصة القصيرة في أدبنا العربي والتي حاولت أن تجد لها مكاناً في فن الملحمة غير أن العرب لم يعرفوا الشكل الفني المتكامل للقصة إلا بعد ظهور الإسلام (الندوي،2019). ومن أنواع القصص التي عرفها العرب قصص الأساطير التي تعبر عن تجارب الإنسانية البدائية وتهتم بالحديث عن الموقف الإنساني من قوى الطبيعة والآلهة الخيالية كما تخيلها القدماء وموقفهم من الكائنات والأحداث الواقعية. وعرف العصر الجاهلي نوعا مشابها لهذه القصص مثل قصة طسم وجديس وقصة عاد والريح، وقصة ثمود والناقة، إلى جانب القصص المروية على ألسنة الحيوانات والطيور، وقد تكون بعض هذه القصص وافدة على المجتمع العربي لكنها اختلطت في النسيج القصصي العربي وذابت في الذاكرة العربية (الندوي،2019).

وبعد الإسلام طرأ بعض التغيير والكثير من التنوع على محتوى القصص السابقة فأصبحت خليطا من الأسطورة والتاريخ التي تناولت تاريخ الملوك، مثل ملوك اليمن والحيرة وتدمر والغساسنة، ولأنه امتداد طبيعي للقصص الجاهلي في هذا المجال ولذلك لم يتغير شكلا ومضمونا، بل أضيفت إليه بعض المؤثرات الإسلامية مثل قصة سيف بن ذي يزن، ونبوءة شق، وسطيح أو في قصة أبهة الحبشي وغيرها. وسرعان ما عرف المجتمع العربي القصص المترجمة من الثقافات الأخرى خاصة القصص الفارسية والهندية وأشهرهما كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة (الندوي،2019). إلا أن هناك قصصا أخرى ذات منبع عربي أصيل كما يشير الندوي فنشأت منها المقامات والسير الشعبية ومنها سيرة

عنترة والقصص الفلسفية مثل رسالة الغفران وحي بن يقظان.

وقد دخلت الحكاية العربية من خلال كتب التراث واتيح لها أن تنتقل من خلال حلقات الدرس والترجمة الى الجمهور ثم دخلت مع مرور الزمن الى الرواية الشفهية الفلكلورية وهي إما نجحت في أن تكون قصة مستقلة بذاتها أو أن تضاف الى قصة أكبر منها لتكون جزءا من عقدة تلك الحكاية الشعبية (سلوم، 1982).

وإلى جانب الترجمة وحلقات الدرس فقد ساهمت عوامل أخرى مثل الهجرة والتنقل والصلات التجارية على انتقال القصص بين الشعوب فالصلات التجارية مثلا بين الخليج العربي وعُمان وعدن واليمن ساعدت في نقل الحكايات الهندية إلى خارج القارة الهندية فانتقلت اليها وإلى شرقي الهند وغربها إلى التبت وماليزيا وغيرها من البلدان (سلوم، 1982). وقد بحث سلوم (1982) في أصول سبع عشرة حكاية تراثية عربية وردت في كتب التراث العربي وعمل على مقارنتها بمثيلاتها التي انتقلت الى الهند والبلدان المجاورة وخلص إلى أن هذه القصص العربية مثل الحيوان للجاحظ والعقد الفريد ومروج الذهب والأغاني وجمع الجواهر وأخبار الأذكياء وشرح مقامات الحريري والمستطرف وألف ليلة وليلة وغيرها قد دخلت إلى شبه القارة الهندية في فترة التأثير الحضاري بعد القرن الرابع الهجري ولم تدخل إبان الفتح العسكري.

3) الحكايات الشعبية العمانية:

نالت الحكايات الشعبية في عُمان اهتماما متزايدا من قبل المهتمين في السنوات الأخيرة على المستويين الرسمي والفردي، خاصة بعد تأسيس مشروع وطني لتدوين الذاكرة الشعبية والأخبار من الرواة وكبار السن، وتزايدت الدراسات الأكاديمية والمقالات ورسائل الماجستير التي تناولت الحكاية الشعبية من جوانب عدة. وتتشابه الحكايات الشعبية العمانية في خصائصها ومضامينها مع نسيج الحكايات في الخليج العربي وتلتقي مع عدد من حكايات شبه القارة الهندية. وتشير النبلاوي (2015) إلى أن من خصائص الحكايات العمانية الشعبية إعلاء قيمة الانجاب، وكيد النساء نظرة المجتمع لبعض فئاته مثل نظرة المجتمع للرجل الفقير، ونظرة المجتمع للأشخاص ذوي الإعاقة (النبلاوي،2015). ويتضمن الجدول أدناه أهم الدراسات التي توصلت الباحثة إلى توثيقها فيما يتعلق بالحكايات الشعبية العمانية، وتنقسم هذه الدراسات إلى قسمين: يضم القسم الأول نصوص الحكايات الشعبية المدونة التي جمعها أصحابها أو أعادوا صياغتها لتتناسب مع شكل أدبي آخر، مثل أدب الطفل، والقسم الثاني يضم دراسات أكاديمية حول هذه القصص أو قصص أخرى قام الباحث بجمعها وتدوينها بغرض تحليلها في صلب الدراسة.

م	المدون / الباحث	المعلومات البيليوغرافية	ملاحظات
		نصوص ومدونات الحكايات	
	الشاروني، يوسف	قصص من التراث العماني (1987). المطابع العالمية. روي.	
	إيغيس جلوزيماير، صالح البلوشي، نجاح البوسعيدي	حكايات شعبية عمانية (2008). جامعة السلطان قابوس. مسقط.	باللغتين العربية والانجليزية.
	الشعيلي، عيسى	بن مقرب بين الحسا وعمان: حكايات شعبية عمانية. (1994). المطبعة الشرقية. مسقط.	
	الوهيبي، عبدالله	الحكايات الشعبية العمانية (1999). مسقط.	

م	المدون / الباحث	المعلومات الببليوغرافية	ملاحظات
	الشعيلي، عيسى	البصراويان والعماني: حكايات شعبية عمانية (2003). دار الحكمة. لبنان.	
	المهري، محمد	حكايات شعبية ظفاريه (2010). دار الفرقد. دمشق.	
	الذهب، خديجة	حكايات شعبية من ظفار: حكايات جدتي. (2007). النادي الثقافي. مسقط.	قصص موجهة للناشئة
	الهنائي،فاطمة	روت لي جدتي (2006). وزارة التراث والثقافة. مسقط.	
	اللواتي، أمامة	سر الأسئلة الغريبة (2018). بيت الزبير. مسقط	قصص موجهة للأطفال
		دراسات علمية ومدونات القصص	
	البوسعيدي، خلود	الاشتغال العاملي في الحكاية العمانية العجيبة: أربع حكايات أنموذجا (2015). جامعة السلطان قابوس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية.	رسالة ماجستير غير منشورة.
	الحنشي، أحمد	الشخصية العمانية في الموروث القصصي: إشكالية الذات، سندريلا نموذجا. (2017). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية،ع 3،ص (134-117).	
	الدرمكي، عائشة	سيميائيات النص الشفاهي بعمان (2013). مجلة نزوى. سلطنة عمان.	
	الدرمكي، عائشة	خطاب الآخر في الأدب المروي: الانثى في الحكاية العمانية أنموذجا. (2014). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية، ع 1 (87-1).	
	البوعلي، آسية	الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية (2006).. ع 70. ص(60-43)	
	النبلاوي، عايدة	الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية: دراسة انثروبولجية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (2016) مج3، ع 2. ص(371-347)	
	الراشدي، عبدالعزيز	الحكاية الشعبية في عُمان: بنيتها ودلالتها (2018). جامعة نزوى. سلطنة عُمان.	رسالة ماجستير غير منشورة

4) الحكايات الشعبية الهندية:

قليلة هي الدراسات العلمية المكتوبة باللغة العربية والتي تناولت بنية الحكاية الهندية وتلاقحها الثقافي والاجتماعي مع القصص العربية، ومن جانب آخر ورغم دخول نصوص الحكايات الهندية إلى العالم العربي من أشهر أبوابها وهو باب الحكايات الرائعة في كليلة ودمنة، ثم عن طريق الترجمات التي قام بها عدد من المهتمين بنصوص الحكايات الهندية، إلا أنه وللأسف الشديد فإن النصوص التي تمت ترجمتها مباشرة عن لغات الهند المتنوعة إلى اللغة العربية مباشرة هي نصوص نادرة، وغالبية الحكايات والنصوص الهندية يتم التعرف عليها عبر لغات أخرى أهمها اللغة الإنجليزية، وهو ما يجعل النص الهندي يعبر لغتين ليصل إلى القارئ العربي.

ومـن الجديـر بالذكـر هنـا قبـل الاسـتطراد في ذكر بعـض هـذه الترجمـات إلى اللغـة العربيـة، أن حكايات كليلـة ودمنـة المعروفة بـ «بنج تنـترا» الأشـهر وكتب مثل «نيتي شاشـترا» و«سرت سـاغر» وقصص ملحمة المهابهاراتـا كلهـا تـم تأليفها على نمـط بنج تنـترا وهي تتضمـن حكايات وقصـص خرافيـة كثيرة على ألسـنة الحيوانـات والطيـور وتـم تأليفهـا في عصـور متقاربـة (ككرالـوي،2016). ويمكـن إدراك أثر هـذه الحكايات وحكايـات بـلاد فـارس مثل ألـف ليلـة وليلة في إشـارة شاكر حسـن راضي (2010) في مقدمة ترجمته لمجموعة حكايات شـعبية من الهنـد – تحت عنـوان (أميرة مدينة العـاج) جمعهـا توماس جوزيـف جاكوبس مـن مصادر مختلفـة – يشـير المترجـم إلى أن هـذه الحكايـات هـي «كليلـة ودمنـة» و» ألـف ليلـة وليلـة» ولكـن بنكهة هنديـة. ويشـير إلى الكلمـات الفارسـية والعربيـة التي تـرد فيهـا، وإلى الحكايـات المسـتمدة من مجنـون ليلى والقصـص الشـعبية العربيـة، إلى جانـب تداخلهـا مع حكايات شـعبية مـن أفريقيـا وأوروبا القرون الوسـطى وأمريـكا، لكـن الأصل كما يـرى جاكوبس هو بـلاد الهند أو البنغـال (راضي،2010).

وبالإضافة إلى قصص البنج تنـترا أو الترجمة الحرفية لهـا وهـي الفصـول الخمسـة فهنـاك مجموعـة مـن الحكايـات الهندية الشـهيرة، مثل حكايات هيتوباديشـا وهـي مجموعـة مـن الحكايـات المكتوبـة باللغـة السنسـكريتية وتشـبه حكايـات البنـج تنـترا، وتُعرف هـذه الحكايـات بجذورهـا الـتي تعـود لمئـات القـرون، ارتحلت فيهـا عبر دول مختلفـة، وحكايـات جاتاكا وهي مجموعـة ضخمة مـن الأدب الهنـدي تتناول مـا يتعلق بالـولادات السـابقة لجوتامـا بـوذا، سـواء كانـت هذه الحيوات السـابقة في صورة الإنسـان أو الحيوان، وتهدف إلى غـرس الفضائل في الإنسـان. أما حكايـات تينيليرامان فهي حكايات أحد أشـهر شـخصيات الفولكلـور الهندي الجنـوبي، وتشـتهر حكايات هذه الشـخصية بوسـائله الذكيـة في حل المشـكلات. أما حكايات أكـبر وبيربا ل فهي تجري في شـكل حـوارات بين الحكيم بيربـال وملك المغول أكـبر، وتصور حكمة بيربال في الموازنـة بين الأيديولوجيات السياسـية الملازمـة لإمبراطورية المغـول في ذلك الوقت. وأخيرا تُعـد الراميانا واحـدة من أعظم الملاحـم في الهند، تهـدف القصـص إلى تمييـز الجيد مـن الـسيء، وتحمل قصصها رسـائل عـن المحبـة والأخوة.

وعـن بعـض الترجمـات الـتي تمكنـت الباحثة من الاطـلاع عليهـا في هـذه الدراسـة مجموعـة حكايـات شـعبية قام المترجـم المصري رأفـت الدويـري بترجمتها للكاتـب الهنـدي والباحـث في الفلكلـور أ.د رامانوجان. حيـث يشـير الدويـري (1996) إلى أن هـذه الحكايات ظهـرت بترجمة انجليزيـة في مجلد (حكايات شـعبية من الهنـد) وهي «حواديت شـعبية شـفاهية تـم اختيارها وترجمتهـا إلى الانجليزية عن اثنتين وعشـرين لغة هندية تغطـي غالبية ولايـات الهنـد». قام المترجـم بتصنيف هـذه الحكايات في شـكل موتيفـات أو مواضيع ونشـرها بنفـس التنظيـم في مجلة الفنـون الشـعبية التي تصدر عن الهيئـة المصريـة للكتاب.

وقـد نُشـرت المجموعـة الأولى والمكونـة مـن سـبع حكايـات بعنوان (حكاية حـول الحكايـات)، والمجموعة الثانيـة وعددها حكايتـان بعنوان (حكايات حـول القدر والمقـدر)، والمجموعـة الثالثـة خمـس حكايـات تحـت عنـوان (حكايات حول الأحـلام)، وحكايـة (الأمير الذي تـزوج نصفـه الأيسـر)، والتي نشـرت في مجلـة الفنون الشـعبية عام 1995[1]، ثم خمس حكايـات ظهرت تحت عنـوان (خمس حكايـات شـعبية هندية طريفـة) عام 2004 في مجلـة الفنون الشـعبية. وأربـع حكايات تدور حـول العلاقـات الأسـرية بخيرها وشـرها عـام 2006 (الدويـري، 2006). ويشـير الدويري إلى ترجمة سـابقة لبعـض ترجماتـه كانت قد نُشـرت في سـبتمبر2001 في جريـدة «أخبار الأدب» في العـدد 427، وضمت ما عدده سـبع عشـرة حكاية شـعبية هندية من ترجمة سيد عبد الخالـق من كتـاب (حكايات شـعبية مـن الهنـد) لـأ.د رامانوجـان، وبالتالي فإن هناك حكايات مشـتركة ترجمها كلا الباحثين.

وقد أرجع المترجم رأفـت الدويري (1996) الحكايات المنشـورة لرامانوجـان إلى الأنـواع التاليـة: أولا حكايات تدور حـول رجل، ثانيـا حكايات تـدور حول إمـرأة، ثالثا


2

حكايات تدور حول عائلات، رابعا حكايات تدور حول القدر والموت والآلهة والجان والأشباح، خامسا حكايات ضاحكة، ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء، سادسا حكايات تدور حول الحيوانات، سابعا حكايات تدور حول الحكايات.

وظهرت مجموعة أحدث من الحكايات الشعبية الهندية مترجمة إلى اللغة العربية عن مشروع كلمة التابع لهيئة أبوظبي للثقافة والتراث تحت عنوان (أميرة مدينة العاج: حكايات شعبية من الهند) ومجموعة أخرى بعنوان (لايلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند) حيث قام الكاتب باختيار وجمع مجموعة من الحكايات الشعبية الهندية المنوعة من لغات الهند المختلفة ومناطقها المختلفة ولباحثين ومترجمين مختلفين ليضمنها كتابه هذا (جاكوبس، 2010).

5) الدراسات السابقة:

من الدراسات التي استفادت منها الدراسة الحالية ما يلي:

1. دراسة الدكتورة آسية البوعلي في الحكاية الخرافية والشعبية العمانية. وتتناول هذه الدراسة شكل ومحتوى حكاية خرافية وأخرى شعبية من القصص الشعبي العماني، تحاول فيه الباحثة معرفة إلى أي مدى تمثل الحكايات منتجا ثقافيا معبرا عن الشعوب، وشكلا مؤثرا في تأكيد المعتقدات الشعبية العمانية، وما الذي تحققه هذه الحكايات مما لا يمكن تحقيقه في الواقع؟ وتتبنى الباحثة المنهج المورفولجي طبقا للتحليل البنائي للحكايات لدى فلاديمير بروب. وتوصلت الباحثة إلى مجموعة كبيرة من النتائج حول اختلاف طبيعة الصراع وسمات البطل والافتتاحية بين الحكاية الخرافية والشعبية وتشابه استخدام النوعين للرموز والزمان والمكان والوحدات الوظيفية.

2. دراسة الدكتورة عايدة النبلاوي في الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية. وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أهم خصائص الحكاية الشعبية العمانية وتصنيفها وأهم موضوعاتها ودلالاتها الاجتماعية والثقافية وذلك باستخدام المنهج الانثروبولوجي، وخلصت الباحثة إلى أن للحكايات الشعبية في المجتمع العماني دورا حيويا في نسق القيم والعادات والتقاليد، حيث كشفت الدراسة عن أنماط الحياة داخل المجتمع، مثل تأكيد مفهوم الذات لدى الفرد، وإلقاء الضوء

على الفئـات الضعيفـة في المجتمـع، وظهـور المرأة كشـخصية محورية في أغلب الحكايات مع تجسـيد الحكايـات لصـور التضاد بين النسـاء.

3. دراسـة الدكتور أحمد الحنشي وهي دراسـة مقارنة في الموتيفـات بـين حكايـة شـعبية عمانيـة وأخرى فرنسـية. وخلـص الباحث إلى ان دراسـة الموتيف في حكايـات متعددة سـواء في الفضـاء الثقـافي الواحد أو المتعـدد يقـدم صـورة عـن مـدى التقـارب بين الحكايات المختلفة وان الحكاية الشـعبية لا جنسية لهـا. والتقـارب بين هـذه الحكايـات لا يعـني نقلا وتقليـدا وليـس مجـرد اقتبـاس. فهنـاك مكونات أخـرى في الحكاية الشـعبية متولدة عن السـياقات الجديـدة الـتي احتضنـت الموتيف حسـب الثقافة الأخـرى وخصائصها.

المبحث الثالث: الحكايات الشعبية في عُمان والهند نماذج مختارة للمقارنة:

تتناول هـذه الدراسـة تحليل أربـع حكايـات: اثنتان من التراث الهنـدي، واثنتان من التراث العماني الشـفهي المـروي بلغة غـير اللغـة العربيـة. وبالنسـبة للحكايات الهنديـة فقد تـم اختيـار الحكايـة الشـعبية الأولى من مجموعة (لايلي العاشـقة: حكايات شـعبية من الهند) وهـي بعنـوان (كيف فـاز ابـن الراجـا بالأمـيرة لابام). للكاتب تومـاس جوزيـف جاكوبس وترجمهـا من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية شـاكر حسـن راضي. وقد قام جاكـوس بجمع هـذه الحكايات من مصـادر متعددة منها حكايـات الجاتـاكا وحكايات بيدبـا. أما الحكايـة الثانية الـتي تـم اختيارها فهـي بعنـوان (حكاية سـوخو ودوخو الأختان غير الشـقيقتين) وقـد وردت هذه الحكاية ضمن مجموعة مـن خمـس حكايات شـعبية أخـرى للباحث رامانوجـان، ترجمهـا إلى اللغـة الإنجليزية، وقـد تُرجمت بدورهـا إلى العربية على يـد الكاتب رأفـت الدويري. أما بالنسـبة للحكايـات العمانية فهي حكايات شـفوية من راويـة عمانيـة، قامـت براويتهـا بلغة محورة مـن اللغة السـندية، وقمـتُ بترجمـة هـذه الحكايات الشـفوية وتدوينهـا باللغة العربيـة[2]. ويجدر هنا الإشـارة إلى هذه اللغة التي تُسـمى باللغـة «الخَوْجيـة» أو «الكهوجكي» وهـي ذات أصـل سـندي، والرطنـة الـتي تتحـدث بها هـذه القبيلـة العمانيـة حاليا هـي خليطٌ من السـندية والكتشـية والعربية والفارسـية (اللـواتي، 2018). وقد اخترت من سـجل الحكايات الشـفوية حكايتـيَ (الأمير العفريـت) و(الملك الظالـم). ويمكن قـراءة النصوص الكاملة للحكايـات العمانيـة كونها لم تُنشـر من قبل في المدونة الملحقة بالدراسـة.

الحكاية الهندية الأولى:

كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام

أحداث القصة بالتسلسل

1. الملكة تحذر ابنها من الصيد في أحد الاتجاهات؛
2. الأمير يخالف تحذير الملكة؛
3. يسـمع مـن الببغـاوات عـن أمـيرة محبوبـة مـن الببغـاوات؛
4. يصر على البحث عنها؛
5. يرفض نصائح والديه بعدم الرحيل؛
6. يمنح طعامه للنمل؛
7. ينقذ نمرا من شوكة مغروزة في قدمه؛
8. يقابـل أربعة دراويش يتشـاجرون على أربعة أشـياء سحرية؛
9. يحتال عليهم ويستولي على الأشياء؛
10. يصل الى بلاد الأميرة؛
11. يشترط الملك عدد من الشروط لإتمام الزواج؛
12. اسـتخراج الزيـت مـن ثمانـين رطلا مـن الخردل بمسـاعدة النمل؛
13. قتل عفريتين عن طريق النمر وزوجة النمر؛
14. القرع على طبل في السماء عن طريق السرير الطائر؛
15. مساعدة الأميرة للأمير في تنفيذ شرط رابع؛
16. زواج الأميرة من الأمير.

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول1: حكاية كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	ابن الراجا الوحيد، الملكة الأم، هيرمان أمير الببغاوات، نساك أو دراويش ،الأميرة، الملك والد الأميرة، امرأة عجوز.
2	المكان	غابة، قصر
3	العلاقات الاجتماعية	خوف الأم من زواج الابن (الغيرة)، الحب ، حرص الأب على البنت، الزواج .
4	الثمار والفواكه	نبات التنبول
5	المهن	الصيد
6	الثنائيات	الممنوع والمرغوب ،الأمير والدراويش
7	الأرقام	3 اتجاهات (الاتجاه الرابع محظور)، 3 غابات 4 دراويش 4 أشياء سحرية (تم استخدام ثلاث منها) 4 سهام (يهرب الأمير بعد السهم الثالث) 3 شروط (تم إضافة شرط رابع)
8	الحيوانات	الببغاوات، الحصان، النمل، نمر
9	القوى السحرية	قدرة الببغاء على التكلم بلغة البشر ،السرير الطائر، العصا والحبل للضرب، كيس المجوهرات، طاس الماء.
10	القيم الأخلاقية	الشجاعة، جزاء الخير هو الخير (مساعدة الحيوانات)، سرقة الأغراض السحرية من أصحابها.
11	الأسلحة	القوس، السهام.

تبدأ احداث القصة بتحذير تفرضه الأم الملكة على ابنها الأمير بعدم الصيد في الاتجاه الرابع، والاكتفاء بالصيد في ثلاثة اتجاهات. هذا المحظور والممنوع تقابله رغبة من الابن في تجاوزها، وفكرة (الثيمة أو الموتيف) المحظور والمحرم أحد الأفكار المتكررة في الحكايات الشعبية. ومن خلال الأرقام التي ترد في القصة نلاحظ ارتباط المحظور أو المحرم بفكرة الرقم أيضا. فالباب الثالث أو الصندوق الثالث أو الاتجاه الثالث هو رقم المتاعب أو الحظ أحيانا، وقد يتكرر في القصص الشعبية على شكل ثلاث أمنيات أو ثلاثة عفاريت أو ثلاثة مخارج الخ. إلا ان العدد 4 هنا يعتبر تجاوزا لم هو مسموح ويعد استخدامه او اللجوء إليه أمرا قسريا أو زائدا أو غير موفق. ويحدث التحول في القصة عند تجاوز هذا المحظور أو بعدم اتباع الأوامر، فرغم أن الأبن هنا يخالف وصية أمه ويواجه الكثير من المصاعب إلا أنه في النهاية ينال ما كان يتمنى. تعكس القصة أيضا قيما أخلاقية متناقضة، فهي تظهر من جهة محاولة الأمير الالتزام بأوامر أمه التي يخالفها في النهاية بسبب فضوله، إلا أنه يثبت شجاعته واقدامه، وثم مساعدته للحيوانات وهي قيم إيجابية، مقابل سرقته للدراويش أو النساك التي تظهر وكأنها حيلة ذكية وهي قيمة سلبية فيها استغلال للطبقات الأدنى في المجتمع. ويمكن أن نلحظ العامل الطبقي في القصة فالأميرة تسامح تجرأ الأمير وتسلله إلى مخدعها ليلا وتقبل الزواج منه لأنه ابن الراجا أو الأمير. تنتهي القصة نهاية سعيدة بزواج الأمير من الأميرة، ونجد أن فكرة (الزواج) هي غاية القصة التي يبلغها البطل في النهاية.

الحكاية الهندية الثانية:

سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الرجل وزوجتيه القديمة والجديدة؛
2. الرجل يفضل الزوجة الجديدة وابنتها لنشاطهما وطبعهما الجيد؛
3. موت الزوج؛
4. الزوجة القديمة وابنتها تطردان الزوجة الجديدة وابنتها؛
5. دوخو وامها تعيشان على غزل القطن؛
6. دوخو تقابل الريح السحرية؛
7. دوخو تساعد البقرة وشجرة الموز والحصان؛
8. السيدة العجوز (الأم القمر) تهدي دوخو ثلاث هدايا سحرية؛
9. غيرة الزوجة القديمة وابنتها سوخو؛
10. سوخو تحاول الحصول على الهدايا؛
11. سوخو تسيء معاملة الحيوانات؛
12. سوخو تبتلعها الحية؛
13. أم سوخو تموت من الجنون.

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 2: حكاية سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	رجل بنجالي ،زوجة قديمة، زوجة جديدة، الابنة دوخو، الابنة سوخو، السيدة العجوز، الشاب الوسيم.
2	المكان	إقليم البنجال، كوخ، قصر.

م	المحاور	العناصر
3	العلاقات الاجتماعية	تعدد الزوجات، الزواج من شاب وسيم
4	الثمار والفواكه	شجرة موز
5	المهن	غزل القطن
6	الثنائيات أو المتضادات	النشاط والكسل ، الخير والشر،الثواب والعقاب
7	الأرقام	3 عقبات، غطستان (تحذير من الثالثة)، 3 صناديق.
8	الحيوانات	بقرة ، حصان، حية سوداء
9	القوى السحرية	حديث الريح، حديث الحيوانات، البحيرة السحرية.
10	القيم الأخلاقية	القناعة، الرضا، فعل الخير
11	الأسلحة	-

تبدأ أحداث القصة بسرد العلاقة المضطربة بين الأب وزوجتيه وبالتالي ابنتيه، حيث يفضل الزوج الزوجة النشيطة وابنتها النشيطة مقابل الزوجة الكسولة وابنتها الكسولة. يبدأ التحول في القصة حين يموت الأب، ويحدث التحول مع الفقد (الموت) أو غياب العنصر الذي يبقي بقية العناصر في حالة توازن. وتعكس القصة عددا من القيم الأخلاقية النبيلة ومنها أن الانسان الطيب دائما يُقابل بالجزاء الطيب وإن عانى قبل ذلك من المصاعب والمتاعب. تتبدى الأخلاق القيمة هنا في مساعدة الفتاة البطلة لغيرها من الكائنات، وقناعتها عند اختيارها للهدايا، ومحبتها هي وأمها لزوجة أبيها واختها غير الشقيقة ويكافئ ذلك كله بعدة هدايا أهمها زواجها من شاب وسيم. وتؤكد القصة ان اتباع القواعد في تحقيق مكسب دنيوي محدد لا يكفي ولا ينجح دون الالتزام بالخلق الطيب وذلك حين تلتزم الفتاة السيئة بنفس خطوات أختها في الحصول على المكاسب لكن نهايتها تكون مخيفة حين تبتلعها الحية وهي الهدية التي اختارتها.

الحكاية العمانية الأول:

حكاية الأمير العفريت

أحداث القصة بالتسلسل:

1. نذر المرأة العقيم عند شجرة النبق ؛
2. المرأة ترزق بفتاة ؛
3. الشجرة تطالب الأم بإيفاء النذر وتزويجها من ابنتها ؛
4. الشجرة تتحول إلى شخص غني مع قصر؛

5. فضول صديقات البنت في معرفة اسم الزوج ؛
6. اختفاء الزوج والقصر ؛
7. البنت تبحث عن زوجها بعد ندمها ؛
8. وصول البنت الى عالم العفاريت ؛
9. البنت تعمل خادمة لدى زوجها ؛
10. تعرف الزوج عليها عن طريق خاتمها ؛
11. البنت وزوجها العفريت يعودان الى قصرهما ؛
12. البنت تطرد صديقاتها .

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 3: حكاية الأمير العفريت

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	الأمن، الشجرة، الصديقات، الزوج، الخادمة، الجن.
2	المكان	الغابة
3	العلاقات الاجتماعية	العقم، الزواج
4	الثمار والفواكه	شجرة النبق
5	المهن	-
6	الثنائيات أو المتضادات	الإنس والجن، الفقر والغنى
7	الأرقام	7 جوارب
8	الحيوانات	-
9	القوى السحرية	الزواج من شجرة، تحول الشجرة إلى انسان، الزواج من الجن.
10	القيم الأخلاقية	الوفاء بالنذور أو الوعود، النميمة، الخصوصية بين الزوجين، الفضول.
11	الأسلحة	-

تبدأ القصة بالنذر الغريب الذي تقطعه الأم على نفسها بعد يأسها من الانجاب، من تزويج ابنتها من الشجرة إذا رزقت بطفل. يكشف هذا الفعل عن جانب ديني غيبي يتعلق بعادة النذور، والاعتقاد بقدرة سحرية كامنة في الشجرة التي تحددها القصة بأنها شجرة نبق. والجدير بالذكر

ان شجرة النبق أو السدر او السدرة من الأشجار الشائعة في الجزيرة العربية ولها فوائد علاجية منها احتوائها على عناصر مغذية للمرأة الحامل إذا تم تناوله بكميات معتدلة، وقد تكون القدرة الغيبية للشجرة مرتبطة بمكانتها الدينية، فقد ورد ذكرها في القرآن على انها (سدرة المنتهى) وبالتالي تُعد من أشجار الجنة في التصور الإسلامي. والنذر ذاته من أجل الانجاب فكرة شائعة في بعض المجتمعات الشرقية. وتمتد عناصر القصة السحرية هنا حين تتحول الشجرة الى شاب وسيم من عالم الجن لا نكتشف من عالمه السري سوى اسمه، الذي ما أن يفشي به يختفي عن الأنظار. تكشف القصة عن بعض القيم الأخلاقية في جانبها السلبي مثل التدخل في خصوصيات الزوجين، وأن المحافظة على أسرار البيت سبب رئيس للغنى المعنوي الذي تمثل هنا في عودة الزوج إلى زوجته، والغنى المادي والذي تمثل بظهور القصر والعودة إلى الحياة الجيدة بعد اختفاء القصر ومعاناة الفتاة من الفقر.

الحكاية العمانية الثانية:

حكاية الملك الظالم

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الملك الذي يتزوج في الليل ويقتل العروس في النهار؛
2. الملك يتزوج ابنة الحطاب؛
3. البنت تهرب في الصباح ومعها 3 أشياء تخص الملك؛
4. البنت تنجب صبيا؛
5. الولد يبحث عن والده؛
6. الأم والابن يهربان من الملك إلى الغابة؛
7. الابن يقتل العفريت في الغابة؛
8. الابن ينقذ الفتاة المخطوفة ويتزوجها؛
9. الولد يبحث عن تفاحة سحرية لوالدته.
10. الولد يذهب لمقابلة والده الملك ؛

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 4: حكاية الملك الظالم

م	المحاور	العناصر
1	الشخصيات	الملك، الحطاب ، ابنة الحطاب، الخادم، العفريت، ابن بنت الحطاب، زوجة الابن.
2	المكان	قصر، غابة
3	العلاقات الاجتماعية	الزواج، وفاء الام ، علاقة الاب بالابن
4	الثمار والفواكه	التفاح
5	المهن	حطاب
6	الثنائيات أو المتضادات	الليل والنهار، الملك والحطاب، الجن والانس
7	الأرقام	3 أشياء ، تاريخ 14
8	الحيوانات	ظبية

م	المحاور	العناصر
9	القوى السحرية	العفريت وجناحه، التفاح الباكي الضاحك، طاقية الاخفاء
10	القيم الأخلاقية	القتل والانتقام، الوفاء للأم، مساعدة الزوجة لزوجها
11	الأسلحة	-

تشير هذه القصة المعقدة في حبكتها إلى عدد من العادات الاجتماعية والدينية والمعتقدات الشعبية. فبداية القصة التي تبدأ مع الملك الذي يتزوج ويقتل الزوجة في الصباح تذكرنا بشهريار وشهرزاد، وشهرزاد هنا والتي تمثلها ابنة الحطاب تنتهج أسلوبا آخر للنجاة غير الحكايات، وإن كانت تتشابه مع شهرزاد في ذكائها وشجاعتها، حين توافق على الزواج لحماية والدها العجوز بعد أن تكون قد خططت لتفاصيل الهروب قبل أن يصلها السياف بكل اتقان، وتكون قد اخذت معها خفية ثلاث أشياء تخص الملك، وكأنها تعلم ان عليها أن تثبت في يوم ما بنوة الجنين الذي في أحشائها. وحين تشير القصة الى اختطاف فتاة مجهولة في ليلة عرسها من قبل عفريت وحبسها في قفص تقول الراوية (ولهذا يضعون القرآن عند مخدة العروسة) وهنا إشارة الى الإيمان السائد بحماية القرآن للفتاة العروس وضرورة حملها للقرآن في مراسيم الزواج لحفظها من (النظر أو الحسد أو القوى الأخرى). وحين ترى ابنة الحطاب قدرة ابنها على قتل العفريت لإنقاذ الفتاة المخطوفة تتجرأ فتطلب لنفسها تفاحا سحريا من بلاد العفاريت وبمساعدة الفتاة المخطوفة التي تزوجها ابنها، ويبدو ان طلبها الغريب هذا كان سببا في اكساب الابن المزيد من الشجاعة والثقة في النفس لمواجهة والده الملك بعد هروبهما منه في المرة الأولى.

الخلاصة

رغم تنوع الحكايات الشعبية التي تناولتها الدراسة بالتحليل إلا أنه يمكن تحديد السمات المشتركة بين الحكايات الهندية والعربية. فمن حيث الشخصيات، نجد أن هناك شخصيات ثابتة قد ظهرت في جميع القصص ولم يتجاوز عددها السبع شخصيات في كل قصة. وهناك بطل واحد محوري في كل منها، وعدد من الشخصيات المساعدة، وقد ينتقل دور البطولة إلى شخص آخر ولكن لا يتشاركان في دور البطولة. وتمثل الشخصيات رغم تنوعها طبقتين رئيستين: الغني والفقير. فطبقة الغني تظهر في شخصية الملك، الملكة، الأمير، الأميرة، التاجر الخ وشخصية الفقير يمثلها الحطاب والدراويش والخادم وتعكس المهن المذكورة هذه الطبقات فنجد إما أصحاب المهن البسيطة مثل غزل الصوف والتحطيب، أو مهن الطبقات الغنية مثل صيد الحيوانات. ونجد هذا الفارق الطبقي ظاهرا حتى في أماكن الحدث مثل القصر والكوخ، في حين تمثل الغابة العنصر المشترك الذي تذوب فيه الطبقات.

وتشكل العلاقات والمشاكل الاجتماعية محور هذه القصص، وتبرز قيمة الزواج كأهم الأمنيات والجوائز التي يحصل عليها البطل أو البطلة غنيا كان أم فقيرا، وسواء تم الزواج بأنسي أو بشخص من عالم الجن، فالحكايات الشعبية تتقبل تماما زواج الأنس بالجن بل ان اختلاط العالمين رغم ما بينهما من حدود واقعية ومعنوية يبدو شيئا مقبولا وممكنا. إلى جانب ما للسحر من دور في تحقيق أمنية الزواج أو الانجاب أو الرزق الوفير. ونلاحظ أن جميع الطبقات الاجتماعية تتساوى في حاجتها إلى السحر والقوى الغيبية في تحقيق أمنياتها وتجاوز المألوف والاتيان بأمور خارقة خاصة إذا كانت شروط تحقيق المأمول شروطا تعجيزية كاستخراج الزيت من حبوب الخردل، ويتم تحقيق أغلبها عن طريق التواصل مع الجن أو عبر أشياء لها قوى سحرية.

تتشارك هذه الحكايات أيضا في اعتقادها بأهمية الأرقام وهي تؤكد بشكل غير مباشر على دور الأرقام في تحقيق التوازن والنظام والرقم الذي يظهر بشكل متكرر هو الرقم 3 يليه الرقم 7. من أوجه التشابه الأخرى والجلية في القصص السابقة الثنائيات المتضادة التي تظهر من خلال الخير والشر، الثواب والعقاب، الغني والفقير، الليل والنهار، الإنس والجن، وتأكيدها جميعها على القيم الأخلاقية الإيجابية في تحقيق الأمنيات.

وتقوم الحكاية الشعبية بتطويع السمات المحلية في القصص ولولا هذه الإشارات البسيطة لما أمكن التفريق بين هوية هذه القصص، فمثلا نجد البيئة الهندية متمثلة في القصص بأسماء الأشجار والثمار وأنواع الحيوانات على القصص فنجد النمر والببغاء والحية في القصص الهندية، ونبات التنبول الشائع مضغه لدى شعوب جنوب شرق آسيا. في حين تظهر الظبية في القصص العمانية وشجرة النبق أو السدر اللصيقة بالبيئة العربية. وأخيرا تتصف لغة وأسلوب الحكايات أعلاه كأغلب الحكايات الشعبية بأنها لغة بسيطة ومباشرة، لكنها قد تفتقد إلى الربط المنطقي بين أجزاء القصة، وقد تتكون من أكثر من عقدة كما هو الحال مع الحكاية الأخيرة والتي تبدو وكأنها دمج بين حكايتين في بنية واحدة. أيضا قد تأتي التحولات في القصة مباشرة وفجائية ودون تمهيد، وقد تنتهي بنهاية سريعة أيضا رغم تشابك الأحداث في بعض الأحيان.

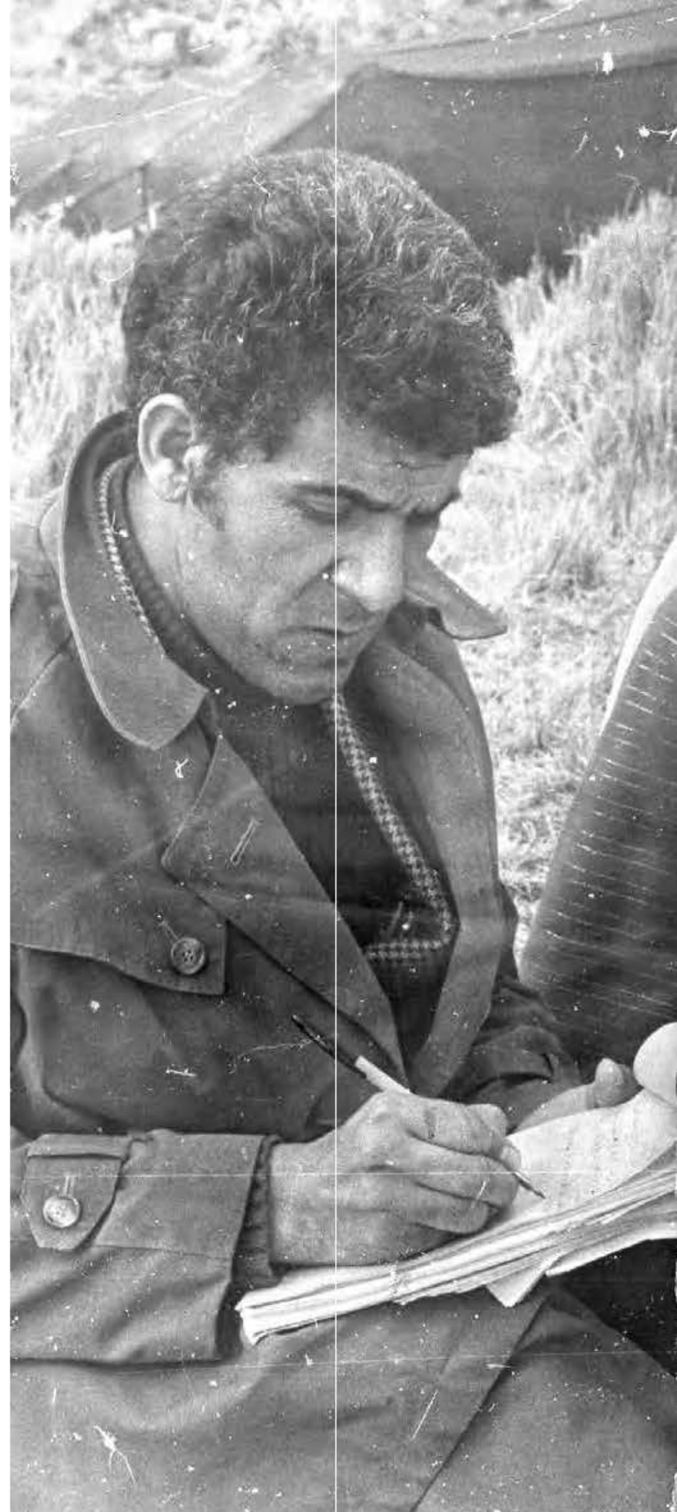
- **الهوامش**

1. نُشرت في العدد 47 أبريل/يونية 1995 في مجلة الفنون الشعبية (الدويري، 2006).
2. تم تسجيل هذه الحكايات بصوت الراوية الراحلة (سكينة محمد سعيد) عام 1996 من قبل الصحفي (حسن أحمد سعيد).

- **المصادر**

- آلبوغبيش،عبدالله(2015). دراسة مقارنة نقدية لقصة من «غادة السمان» وأخرى لـ «بيجن نجدي» من منظور المدرسة الأمريكية. إضاءات نقدية، س 5، 2 17، صص 76 – 51.
- البوعلي، آسية (2006). الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية. ع 70. صص 43 – 60 .
- توفيق، يوسف (2014). الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية. الثقافة الشعبية، ع 25.صص 26 – 45.
- جاكوبس، توماس جوزيف (2010). أميرة مدينة العاج: حكايات شعبية من الهند. ترجمة شاكر حسن راضي. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. أبوظبي.
- حسن، لبابة (28 مارس 2019). موضوعات الأدب المقارن. تم استرجاعه https://bit.ly/362uF5X
- الحنشي، أحمد (2016) الموتيف في الحكاية الشعبية: دراسة في موتيف الهروب والزواج في الحكاية العمانية نموذج «الكلبة الأنسية». في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (9 – 41) تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- الحارثي، جوخة (2016) الأطفال في مواجهة الحكاية الشعبية. في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (43 – 69). تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- ديومة،بابكر علي(2016). الأدب المقارن:الواقع وآفاق المستقبل. مجلة آداب. ع 36. صص 147 – 164
- رامانوجان،أ.ك (1996). حكايات شعبية من الهند. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية.ع 50 مارس. صص 79 – 28.
- رامانوجان،أ.ك (2004). خمس حكايات شعبية هندية طريفة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية. ع 66,67 سبتمبر صص. 152–139.
- رامانوجان،أ.ك (2006). خمس حكايات شعبية هندية ساخرة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية. ع

د. فطيمة الزهرة عاشور - الجزائر



قراءة في تجربة العربي دحو في الحفاظ على الشعر الشعبي الجزائري

الأدب الشعبي هو الممثل الثقافي والاجتماعي لكل شعب يحترم تاريخه وعمقه، يتداوله ويستمتع بمحتوياته ويحافظ عليه كما يحافظ على أهله وعرضه وماله، فهو يمتزج بشخصيته وتكوينه الثقافي والاجتماعي، يجد فيه مرآته بكل أبعاد إنسانيته الماضية والحاضرة وحتى ملامح مستقبله، فهو يشكل لاشعوره الجمعي، ولهذا نجد أشكال التعبير الأدبي الشعبي تعيش قرونا دون أن تندثر، بل تجد في كل مرة وبعد كل تغيير في الثقافة ما يبرر تداولها واستمراريتها، فالأدب الشعبي حافل بكل الصور الإنسانية، فهو كالبحر العميق يحمل الجمال والخوف والتاريخ والأثر والكنوز والبقايا، فهو يرضي جميع المغامرين في إيجاد ما يبحثون عنه ويرضي غرورهم في الرغبة لمزيد من الاكتشاف.

ولكن مجال العمل الأكاديمي في الأدب الشعبي - بداياته وحتى في مرحلة الاعتراف به - محفوف بالحذر، ويجد الباحث في مواجهة

صعوباته وأيضا في مواجهة الباحثين في مجالات أخرى ازدراء واستهزاء، وحتى لا نقول الباحثين فقط بل حتى حاملي الأدب الشعبي من أفراد الشعب.

ولهذا يمكن أن نقول إن الباحث في مجال الأدب الشعبي يتمتع بشخصية قوية؛ لأنه لا يكتفي بالبحث أو تدريس الأدب الشعبي، بل يتحول إلى محام ومدافع عن التراث الشعبي عموما والأدب الشعبي خصوصا، ويعدها مسؤولية ثقيلة ونبيلة.

مما يجعلنا أمام ظاهرة مميزة هي أن المشتغل بمجال الأدب الشعبي يكون له اهتمامات أخرى ولكنه يتخلى عنها لأجل أن يكثف جهده في مجال الأدب الشعبي، خاصة مع الرعيل الأول من الباحثين الجزائريين، من مثل: العربي دحو، عبد الحميد بورايو، التلي بن الشيخ، أحمد أمين، ليلى روزلين قريش، عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بوسماحة، أحمد زغب، ..إلخ.

وحرصهم تعدى مرحلة البحث العادي إلى مرحلة الشغف، رغم كل صعوبات هذا الميدان، الذي يتعدى مرحلة الاشتغال على مدونة جاهزة ومناهج متزامنة تتلاءم مع التحليل، فالأدب الشعبي يحتاج إلى مرحلة طويلة للحصول على المدونة، مع صعوبة رصد السياق التاريخي والنسق الاجتماعي والثقافي الذي أنتجها، بالإضافة إلى صعوبة اختيار المنهج المناسب للمدونة والملاحظات التي رصدها الباحث في الميدان والتنظير، مما يجعل الباحث يقظا لكل التفاصيل.

وهكذا يمكن أن نفترض أن الباحث العربي دحو هو أكثر من مجرد أستاذ أو جامع أو مؤلف عادي، بل هو مدافع عن الأدب الشعبي بعدما عرف من أهميته، لأن يتعدى مرحلة الفن لأجل الفن وهو أيضا ليس باحثا من أجل البحث وفقط، بل صاحب رسالة علمية ووطنية.

- فمن هو العربي دحو؟
- ما هي خصوصية تجربته التدريسية؟
- وما هي خصوصية بحثه في مجال الشعر الشعبي؟
- ماذا أضاف العربي دحو للمكتبة الجزائرية في مجال الأدب الشعبي؟

وتعتمد هذه الدراسة على تتبع مراحل عمل الباحث العربي دحو واشتغاله في مجال الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، تدريسا وتأليفا؛ «لقد استقيت خطاب ومقولات هذه الدراسة من محورين أساسيين هما: مؤلفات الباحث. ومن السيرة الذاتية؛ والمقصود من ذلك تتبع المؤلفات وصفا وتحليلا، واعتماد السيرة العلمية لتتزاوج هذه الأمور؛ بغية الخروج بدراسة تحليلية أصيلة»[1]، ذلك أن الباحث العربي دحو قام بمساهمة قيمة وصعبة جعلته من الأسماء التي تتكرر بصورة جلية في المؤلفات والبحوث والأطروحات والمذكرات في مجال البحث في الأدب الشعبي خاصة الشعر الشعبي والثورة التحريرية، ولم تنجز دراسة حول أعماله ومساهماته، والتي تداركها الباحث نفسه فأسس لمشواره موقعا رسميا، يجد فيه الباحث ضالته للتعرف على الباحث ومجموع أعماله، من كتب ودواوين إبداعية له وأخرى تحقيقات في دواوين شعراء جزائريين في الفصحى والشعبي، ولكننا بالرغم من كل ما زودنا به العربي دحو من صورة عن حياته العلمية والفكرية وحتى السياسية ومواقفه الوطنية، إلا أنها جاءت مختصرة عامة، ولا يمكن أن نطالب الباحث باستكمالها؛ لأن بقية الخطوات هي من واجبنا في الاسترشاد بها في رسم صورة وصفية تحليلية لما جاء فيها، نتعرف على محتواها وما حققه الباحث من أهداف ومقاصد خلال هذه التجربة الطويلة والمتعددة في مجال الأدب الجزائري والأدب الشعبي الجزائري، للكشف عن بعض خبايا الكتاب والكاتب.

فلهذا الباحث محطات كثيرة في خدمة الأدب الجزائري عموما والشعر الشعبي التحريري خصوصا؛ «هذا الرجل المجاهد، العصامي، الصبور، الذي كافح طويلا؛ ليشكل اسما له حضوره في المشهد الأكاديمي ببحوثه ودراساته، فقد أوقف نفسه خدمة للموروث الجزائري، وله حضوره الثقافي بكتاباته ومساهماته في الملتقيات والندوات، ولا يرى إلا وهو يأخذ بأيدي من يرى فيهم الموهبة والاستعداد، وله اسمه السياسي لنضاله المتواصل ضمن ما يتوافق وقناعاته في خدمة الوطن ويتساوق مع مبادئه. ولعل ما أكبره في الدكتور

العربي دحو هو اهتمامه الذي لا يتوقف، وجهده الذي لا يجارى في خدمة التراث والأدب الشعبي وموروث الثورة التحريرية، فكان من القلة القليلة التي أفردت ثلاثة أرباع وقتها للمخطوطات، دراسة وتنقيحا»[2]، ولهذا أردت أن أقف عند أهم المراحل والانجازات والمؤلفات والموضوعات الخاصة بالشعر الشعبي التي ساهم الباحث العربي دحو في الكشف عنها خلال مسيرته العلمية:

تجربة تدريس الأدب الشعبي:

أول ما تخصص الباحث في مجال الأدب الشعبي الجزائري « دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب الشعبي الجزائري، أما الماجستير فكان في مجال الأدب العربي الحديث، وأما دكتوراه دولة في الأدب العربي المغاربي القديم، والتحق للتدريس في جامعة باتنة سنة 1982، كما أنه درس بعدة جامعات في القطر الجزائري كمشارك وزائر منها: قسنطينة جامعة الأمير عبد القادر، ملحقة خنشلة، المسيلة، بسكرة، وقبل كذلك في جامعتي تيزي وزو وتلمسان»[3]، صحيح لم يوضح الباحث أسباب التعدد في الجامعات والمدة التي قضاها في كل جامعة، والمقاييس التي درسها، ولكن يمكن أن مثل هكذا تجربة تنوع في رؤى الباحث من خلال احتكاكه بتجارب متنوعة من الدارسين الجزائريين، تجعل منه يستفيد منها بتبني الايجابيات وتجاوز السلبيات، خاصة عندما نعرف أن الباحث التزم بالبحث في الأدب الجزائري وكل أدب له علاقة أو صلة بالأدب الجزائري في أغلب مشواره.

يقول العربي دحو عن مرحلة تدريسه للأدب الشعبي « وذلك بتشجيع من أستاذه بجامعة قسنطينة بلعابد الذي اختاره في الـ70 للتكفل بتدريس مادة (الأدب الشعبي الجزائري رغم أنها كانت مادة مستحدثة وقد أوكلت له المهام لأنه لم يكن معقولا أن تسند المهام للأساتذة من العراق أو مصر وسوريا، وهي ثقة استدعت منه بدل أقصى جهوده في جمع وتصنيف كل ما يقع على يديه من مخطوطات وحمايتها كأداة للحفاظ على الذاكرة ..»[4]، فتدريسه للأدب الشعب في بادئ الأمر لم يكن مجرد مهمة بيداغوجية بقدر ما تمثل مهمة وطنية.

تجربة البحث الميداني:

عاصر الباحث الثورة التحريرية، وخبر ما يقدمه الشعراء من تخليد الثورة التحريرية في أشعارهم، ومن خلال جمعه لها فقد حافظ على حرارة الإحساس المتزامن مع الموقف من مشاهد الثورة وتصور الشاعر السياسي والاجتماعي، يقول العربي دحو عن بداية جمعه للشعر الشعبي الثوري: «يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معايشتي للثورة التحريرية ثانية، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولا وأخيرا بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي، ومن هنا اقتنعت باختيار هذا الموضوع الذي أتعبني كثيرا عندما دخلت ميدان التطبيق لأسباب منها يتصل بإمكاناتي المادية، ومنها ما يتصل بنفسية الشعراء، والرواة الذين اتصلت بهم، والذين كانوا يمدونني بالنزر القليل كل مرة، وبالرغم من كل الأساليب التي استخدمتها معهم، وخاصة أولئك الذين اعتلوا خشبات المسرح، وظهروا على شاشة التلفزيون، وتعودوا أخذ المقابل عما يقدمونه، إذ لا يعرفون أهمية البحث»[5]؛ فقد حدد الباحث أهدافه بعناية في وقت مبكر، فهو بصنيعه خدم حاضر الوطن، ومستقبله، رغم كل الصعوبات التي واجهته إلا أنه كان أعند منها واستمر في البحث والجمع في هذا المجال، وتعد كتبه في هذا المجال أهم الكتب، وطريقته وصبره دعم لكل من اختار نفس المجال، «يتضح من خلال هذا التقديم مدى ما كابده الدكتور العربي دحو من جهود مضنية في سبيل

تأليف هذا الكتاب، فقد بذل كثيرا من الجهد. فهذا الكتاب هو ثمرة مرحلة مهمة من حياته مليئة بعمل دؤوب لا يعتري صاحبه سأم أو كلل؛ لأن الحافز عليها الطموح العارم والجامح، والرغبة الأكيدة في تحقيق الذات بهدفها الأسمى، وخدمة الوطن، والتاريخ بدقة لثورة التحرير المظفرة، التي يكن لها من الحب والإخلاص، والوفاء، ما لا يعلمه ولا يجزي به إلا الله»[6].



تجربة التأليف:

الباحث العربي دحو غزير الكتابة، ولهذا نجد له مؤلفات عديدة ومتنوعة، فهو يعتمد التأليف للتعليم وأيضا للمشاركة في الحفاظ على تراث الوطن، «تلك الثمار التي تطلبت من الدكتور العربي دحو جهدا على جهد، الجهد الأول في اختيار المسار العلمي، والتوجه الأدبي الذي يتسم بالنزوع الثوري المقاوم، فقد كان العربي دحو وهو يكتب لا يفتأ يقاوم المشاريع الاستعمارية بأشكالها الجديدة ورواسبها القديمة التي تستهدف الوطن العربي وجودا، وهوية، وتاريخا، كما يقاوم صور النسيان؛ من خلال إحيائه لتراثنا المغربي القديم وثقافتنا الشعبية خاصة في منطقة الأوراس المعروفة بثورتها ومقاومتها، كما تجلى البعد المقاوم في كتبه التي خصص الكثير منها للتعريف بالأدب الجزائري والمغربي القديم. خاصة إذا نظرنا إلى الأهمية الفائقة التي يحتلها الموروث في حياة الشعوب، وبقاء الأمم؛ ولذلك فقد احتل مكانة واسعة في كتابات العربي دحو، لكونه يمثل ذاكرة حية تعكس أصالة أي شعب من الشعوب»[7]، وفي هذه الدراسة سأقتصر على التأليف في الموروث الشعري الشعبي.

1) كتب:

ألف الباحث الكثير من الكتب، تنوعت بين تخصصه في الأدب الشعبي الجزائري والأدب الحديث والأدب المغاربي، حسب تنوع توجهه الأدبي وشهاداته، ولكن يبدو أن غلبة الشعر الشعبي واضحة، جمعا وتنظيرا وتحليلا، منها ثلاثة حول الشعر الجزائري، ثلاثة أخرى في الأدب المغاربي، وبقية الكتب كانت في قضايا الشعر الشعبي الجزائري وعددها أكثر من إحدى عشرة كتابا، وعناوينها كالتالي[8]:

1. دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية بدائرة مروانة طبع ثلاث مرات؛
2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي بمنطقة الأوراس؛
3. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة أوراس النمامشة جزءان؛
4. ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين فيمدح خير الفرقتين ،طبع سنة 1992.
5. مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر الطبعة الثانية 2007؛
6. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية مع ترجمة أشعار الأمازيغية إلى العربية 2003؛
7. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية الجزائرية 2007؛
8. نصوص شعرية شعبية عن الثورة التحريرية لمجاهدين ومجاهدات ثورة نوفمبر 2007؛

9. أشعار شعبية جزائرية من الديوان العام الطبعة الثانية 2007؛

10. أمثال وأقوال شعبية جزائرية 2007؛

11. نصوص من الأدب الأمازيغي الشاوي بالشرق الجزائري جمع وتصنيف وترجمة إلى العربية 2007؛

ومن الكتب التي اطلعنا عليها، أربعة أما الباقي فالباحثون في حظ من هذا أو ذاك حسب التوزيع، وهي كالتالي:

1. الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة: من سنة 1955 – 1962 [9]:

- فقد غطى الكتاب كل القصائد الشعبية التي ألفها شعراء مروانة طيلة فترة الثورة التحريرية، وقد توزعت موضوعات الكتاب بين التعريف بالمنطقة طبيعيا وتاريخيا، وأصل السكان، وأحوالهم أثناء الاستعمار الفرنسي، كما اهتم بلهجة المنطقة.

- بعدها انتقل إلى البحث في مواضيع الشعر الشعبي ابتداء من أسماء المدن التاريخية، وتعالق الشعر الشعبي بالنص الديني، ثم الشعر الاحتفالي المتعلق بالمناسبات الاجتماعية ودورة الحياة؛

- أما الباب الثاني فتوزع بين اضطلاع الشاعر الشعبي بالثورة وتهيئة الناس لها، كما أرخت لمشاركة ساكنة مروانة في الثورة؛

- والفصل الثاني عرّف بشعراء الشعبي الذين ساهموا في تخليد ثورة التحرير وكذلك الرواة، والمهمة التي خص بها الشعر الشعبي في تلك الفترة؛

- أما الفصل الثالث: فقد تناول فيه دراسة فنية لمجموعة من النصوص من ناحية الخصوصية اللغوية والألفاظ والقواعد، كما اهتم بالخيال والعاطفة والوزن؛

- أما الملحق فقد كان غنيا ومتنوعا بين القصائد المطولة والمقاطع القصيرة.



2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية:

دراسة تاريخية فنية مقارنة في نصوص الشعر الشعبي الأوراسي وأشعار بعض الأقطار العربية [10]:

قدم الباحث العربي دحو قراءة في الأغنية الشعبية الأوراسية في موضوع الثورة التحريرية، وقسم الكتاب إلى قسمين النصوص ودراسة حول النصوص وأيضا المقارنة بينها، ولكن الهدف الأول للباحث لم يكن دراسة النصوص بل جمع كل الشعر الشعبي المتعلق بالثورة التحريرية، يقول الباحث: «حاولنا أن نستعرض النماذج الوطنية العسكرية بصورة خاصة خلال الثورة التحريرية وفي اعتقادنا أننا حققنا قصدنا وبلغنا غايتنا الأولى تمثل في حفظ النصوص من الضياع ثم تحريك السواكن بدراسة أدبية لهذه النصوص حتى نوجه الدراسات إلى هذا الموضوع وإلى هذا النوع من الأدب الذي يعطينا من حقائق كثيرة قد لا نجدها في غيره. كما ناقشنا مصطلحات أدب المقاومة – أدب الثورة –وأدب الحرب» [11]، كما قام الباحث بموازنة بين النص الشعري الشعبي الجزائري ونصوص الثورة في الأقطار العربية الأخرى. وعلى المستوى الفني، فقد قدم الباحث تطبيقا على المدونة في مجال اللغة والوزن والصورة.



3. معجم شعراء الشعر الشعبي من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21 [12]:

«يضم المعجم ما يقارب 200 شاعر وأقدم نص شعري يرجع للفترة الهلالية وأشار أنه لديه نصوص مجهولة أصحابها وقد اعتمد على مصطلح المعجم بدل أنطولوجيا لأنه من صميم التراث اللغوي العربي كما اعتمد في عمله البحثي النابع من مسؤوليته وعمله الصادق لتثمين الموروث الشعبي الوطني على احترام نص الشاعر كما وجده.. وأكد أنه تفادى تصنيف الشعراء بناء على الفترات الزمانية وحسب المواضيع والأغراض الشعرية بل اعتمد على المنهج الألف بائي وهو من صميم التراث العربي وذلك حسبه «حتى لا يحكم علي أني صنفت وفق نظرة نقدية أو إيديولوجية أو جهوية ولتجاوز ذلك اعتمدت على المنهج الألف بائي» [13].

4. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية: في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية: جمع وتوثيق وتصنيف وترجمة وشرح وتعليق وتقديم الدكتور العربي دحو [14]:

«يخص العمل الأول منطقة الأوراس وهي المنطقة الأولى، وهذا العمل يضيف الدكتور دحو قام بجمعه وتصنيفه وتوثيقه وشرحه وترجمة نصوصه من الأمازيغية إلى العربية، وعنوانه «ديوان الشعر الشعبي الناحية التاريخية الأولى» [15]، يشتمل الكتاب على أشعار شعبية جمعها الشاعر من الميدان من الشعراء أنفسهم ومن الرواة، وأيضا من الدواوين والمصادر والمراجع، المشترك بين القصائد أنها خاصة بالثورة التحريرية، ويتوزع الديوان على قسمين قسم الأشعار العربية تجاوز عددها 500 قصيدة يتخللها هوامش وشروحات للكلمات العامية، وقسم الأشعار الأمازيغية (الشاوية) مترجمة إلى العربية تجاوز عددها 100 قصيدة.

والباحث يرى أن هذه النصوص تكمّل بحث المؤرخين وتعمق فهم المرحلة وظروفها بكل صدق وشفافية؛ ذلك أنها أشعار صادرة عن عاطفة ومعايشة وتفاعل لغوي وثقافي، يقول العربي دحو في مقدمة الكتاب: «فإن الحضور بالمادة الأصلية النقية في الساحة في هذه الحال، يبدو واجبا مقدسا، بغض النظر عن الجوانب الأخرى التي تحقق حضورا تاريخيا، وأدبيا، وفكريا، واجتماعيا.. الخ، وفي هذا السياق تأتي هذه المبادرة الأولى، التي تقدم هذه النصوص التي أرخت الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى (أوراس النمامشة)، وهي جزء من نصوص كثيرة لم تتمكن من الوصول إليها كلها ولاشك، وتبدو خصوصيتها غاية في التميز؛ لأنها تتشكل من قسمين القسم العربي والشاوي» [16]، فخصوصية الكتابة والقالب الشعري بين العربية والأمازيغية، تحقق للمتلقي الاطلاع على المفارقات بينهما من خلال نماذج شعرية في نفس المجتمع ونفس الثقافة جنبا إلى جنب، ويضيف الباحث يقول: «أما عن مضمون الموضوع فإنه الثورة التحريرية بكل ما فيها من خصوصيات، وما يتصل بها من مجالات، حيث وجدنا فيها المواطن الجزائري من المنطقة التي أبدع أهلها النص، أو من جهات أخرى من الوطن، هذا المواطن الجزائري الذي قدمه لنا منخرطا في الثورة التحريرية بكيفية أو بأخرى، فهو الجندي المجاهد، المناضل، والمسبل، والممول، والقائد، والمسؤول، والمضحي بكل ما يملك، وهو في النهاية إنسان يحس، ويعاني، ويتألم، ويقاوم، وهكذا دواليك» [17]، فالشاعر ليس مجرد ناقل، بل هو عضو فاعل في المجتمع، والثورة، وشاهد على أحداثها.

والمواطن الجزائري سواء زامن الثورة التحريرية أم بعيد عهد بها فهي تعيش في ضميره الجمعي يستحضرها في كل زمان ومكان ويفتخر بها ويردد ما قيل عنها تاريخا وأدبا، فهي جزء من الهوية والكيان الجزائري، ولهذا يمكن لكل المناهج أن تسائل النص الشعري الشعبي للتعرف على الثقافة والمجتمع والفكر ودقائق تخص المستعمر والمجاهدين والوسائل وحتى عدد الشهداء في كل موقعة، فالنص الشعري الشعبي هو وثيقة وإبداع يتميز بالصدق الفني وحتى الصدق بمعناه الأخلاقي.

2) تجربة التحقيق في دواوين الشعر الشعبي:

قام الباحث العربي بتحقيق العديد من الدواوين الشعرية الجزائرية، من بينها ديوان الشعر الشعبي للشاعر ابن خلوف، غير أنني لم أطلع على كيفية تحقيقه، بل عرفت بعض خطوات ذلك من خلال موقعه الرسمي من مقالته تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري، يقول فيه: ففي التحقيق الذي هو مدار المداخلة هذه التي شرفني مركز المخطوطات بأدرار لتقديمها فإني قد أنجزت: ديوان ابن خلوف القسنطيني (ق9هـ) الذي عنونه الشاعر بـ«جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين»، وسماه أهل عصره بديوان الاسلام الطبعة الأولى 2004 عن دار هومة الجزائر، ودراسة عنه بعنوان: «ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين الطبعة الثانية 2007»[18]، تناول فيه الأستاذ العربي دحو حياة الشاعر خلال عصره من كل جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعمق في الظروف التي لعبت دورا بارزا في تكوينه الفكري وبروز شاعريته وخاصة في الجانب الديني. كما حقق نسخ مخطوط الديوان العديدة وقارن بينها قبل أن يغوص في ثنايا قصائده الصوفية وعرض السمات العامة البارزة في شعره مبرزا خصائصه اللغوية والأسلوبية التركيبية. هذه الدراسة حول الشاعر وعصره وديوانه تمثل عملا جادا في دراسة الحركة الأدبية في المغرب العربي عامة، والجزائر خاصة.

تجربة الدفاع عن الأدب الشعبي:

فالباحث له مشروع نضالي في اللغة العربية واللهجة الأمازيغية والأدب الشعبي وما تعلق به من لهجات جزائرية تثبت الهوية الوطنية الجزائرية وصلتها بالأرض والمقاومة والثوابت التي جمعت أبناء هذا الشعب صامدا طيلة قرون من الزمن، وحارب لأجلها استعمارا قويا، بواسطة وطنيته ولغته وأدبه وثوابته الدينية؛ «الذي يطالع نتاج العربي دحو يجد لدى الرجل اهتماما خاصا بالتراث الشعبي عامة، والشعر الشعبي الثوري المقاوم بمنطقة الوراس خاصة، كما يلحظ لديه وعيا عميقا بأهمية التراث الشعبي في الحفاظ على الهوية؛ لأن التراث هو الهوية الثقافية للأمة، التي من دونها تضمحل وتتفكك داخليا»[19]، وقد أجاب الباحث نفسه عن هدفه من هذه البحوث، وكان نص السؤال والجواب كالتالي «ما هي الجهود التي تقومون بها للدفاع عن اللغة والثقافة العربية؟ - نحن نناضل على جميع المستويات ومن خلال الصحف والندوات الفكرية والمؤتمرات والملتقيات، ومخاطبة الجهات الرسمية وتنبيهها إلى الأضرار التي تداهم مستقبل اللغة والثقافة العربية في مجتمع عربي، ومع كل ذلك فأنا مرتاح ومطمئن للمستقبل بفضل جهود الأجيال المخلصة من أبناء الأمة في المغرب العربي، ومواقعهم، وسيأتي اليوم الذي يتسلمون فيه المشعل»[20]، فمشروعه لم يقتصر على الواجهة الأدبية الأكاديمية بل كان إعلاميا وسياسيا.

صعوبات وفوائد التجربة:

- «عدم استجابة الشعراء الشعبيين لندائه في ملء استمارات فيها معلومات معينة عن الشاعر وهو ما صعب من أداء مهنته الأكاديمية مؤكدا أنه من المستحيل جمع سير كل الشعراء الشعبيين»[21].
- « نفى الدكتور العربي دحو تهميش وإقصاء الأدب الشعبي أو توظيفه لأغراض سياسوية خلال الـ 70 مؤكدا أن الدولة أولت اهتماما بالغا للحفاظ

على هـذا المكـون الأسـاسي للهويـة الوطنيـة وما يكتنزه الأدب والثقافة الشـعبية مـن قيم كما أكد أن الدولة لم تكن ضد القصيدة الشـعبية مستشـهدا بالقصيدة الشـعبية من الملحون التي قدمها الشـاعر محمـد الصالـح بلوصيـف في ال 70 أمـام الملـك الفيصـل والرئيس هـواري بومديـن -رحمهما الله- بوهران »[22].

- « أكـد المحاضـر وجود نخبـة مـن الأصوات النسـوية في هـذا المجـال وضمنهـم فاطمـة الشـريف الـتي انتقـدت بلداعـة الأتـراك رغـم انتمائهـا للبـلاط إلى جانـب نصـوص لمجاهـدات ورغـم أنهـن قليـلات فذلـك راجـع إلى عـدم وجـود فرصـة للـبروز»[23].

- «وأوضـح الدكتـور العـربي دحـو أنـه تفـادى تشـكيل القصائـد الشـعبية المتضمنـة في معجمـه لأنـه لا يتقـن كل اللهجـات المنتشـرة في الوطـن والـتي تختلـف تشـكيلها مـن منطقـة إلى أخـرى»[24].

- « أن كل مـا هـو شـعبي مـن الناحيـة العلميـة، ينبغـي أن تحـدد لـه المنطقـة، لأن لـكل منطقـة خصوصياتهـا »[25].

خاتمة:

- الشـعر الشـعبي عنـد الباحـث العربي دحـو ليس مجرد إبـداع أو نـص أدبي، هـو التاريـخ الاجتماعي والثقـافي للجزائـر بدونـه لا يمكـن فهـم التاريـخ الجزائـري.

- اعتمد الباحث العربي دحو في مشـروعه حول الشـعر الشـعبي، على عدة خطوات:

1. الجمع الميـداني الذي أخذ منه مسـاحة مـن الوقت والجهد واشـتغل وعـوّل عليه في مشـواره التعليمي والثوري - كما كان طول احتكاكه بالشـعراء وبالرواة مدعـاة لكسـب خـبرة للفهـم العميـق بمقاصـد الشـعراء والقدرة علـى التحقيق في دواوين الشـعر الشـعبي القديمة قبـل الثورة.

2. التركـيز علـى المضمـون المتعلـق بالثـورة التحريريـة خصوصـا، فبقـدر اهتمامـه بالشـعر الشـعبي، إلا أنـه كان يهتـم بالثـورة الجزائريـة المضفـرة أكـثر، فهـو أراد أن يسـتكمل التاريـخ الاجتماعـي، وتفطـن إلى أن التأريـخ عـادة يكـون للجانـب السـياسي والعملـي، أمـا المشـاركة الشـعبية في الثـورة لا تكـون إلا بصـوت الشـعب وصوتـه هـو الشـعر الشـعبي الـذي كان صادقـا متناغمـا مـع كل جديـد يخـص تيمـة الثـورة، فالشـعب هـو الشـاهد الحقيقـي والمشـارك الفعلـي وبتعـدد الأشـعار تتكامـل الصـورة الملحميـة والنظـرة الشـعرية المخلـدة لمختلـف أطيـاف الشـعب.

3. التركـيز علـى بعـض المناطـق لجمـع شـعرها العـربي الأمازيغـي في موضـوع مخصـوص الثـورة التحريريـة، فاختيـار الشـاعر لمنطقتـه بالـذات نابع مـن كونـه قـادرا علـى التحـرك بسـهولة في ربوعهـا، إضافـة إلى الإمكانـات الماديـة الـتي يحتـاج إليهـا الباحـث الميـداني، والأهـم هـو رصـد صـورة واضحـة لمشـاركة منطقـة بالـذات في الثـورة التحريريـة.

4. ورغـم أهميـة المجهـود الـذي قـام بـه الباحـث في عمليـة الجمـع الميـداني وتحملـه صعوبـة التعامـل مـع الـرواة والشـعراء، إلا أنـه آثـر أن يضيـف إلى أغلـب كتبـه الميـداني قسـما تطبيقيـا، في قـراءة فنيـة مـن نمـاذج شـعر الثـورة حـتى يؤكـد الجانـب الأدبي الجمـالي الـذي يتميـز بـه هـذا النـوع مـن الشـعر، فهـو ليـس شـعرا رسـاليا فقـط، بـل رصـد ظواهـره الفنيـة الـتي لا تقـل جمـالا عـن الشـعر الفصيـح، وعـدم خروجـه عـن الشـعر العـربي ذي البعـد الأدبي الجميـل البلاغـي.

5. كمـا أجـرى الباحـث مقارنـة حـول الشـعر الشـعبي الثـوري في الـدول العربيـة .

وهـذا التنـوع في العمـل لا يجعـل مشـروع الباحـث العـربي دحـو متعـددا بـل يشـترك في نقطـة هامـة اهتمـام الباحـث ومحـور اجتهـاده بقضايـا الجزائـر مـن كل الأبعـاد الـتي تحافـظ علـى وحـدة الوطـن مهمـا تنوعـت عناصـر ثقافتهـا، والحفـاظ علـى هويتهـا المتجـذرة في التاريـخ

وعلى مكاسب الثورة، وتأكيدا لهذا الاستنتاج يقول الباحث العربي دحو :» يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معايشتي للثورة التحريرية ثانية، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولا وأخيرا بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي »[26].

- تتكامل كتب وأساليب الباحث بين العمل على السياق التاريخي والنسق الثقافي والدراسة الفنية في مشروعه، تؤكد أن النص الشعري الشعبي يتوفر على القيمة الأدبية والتاريخية والنسقية.
- سخر الباحث إمكانياته الفكرية والسياسية والأدبية والإعلامية لإنجاح المشروع، وفعلا نجح الباحث في خلق وفرة في المادة الشعرية، وساهم في التأسيس النظري للشعر الشعبي الجزائري، فكتبه ضرورية جدا في كل بحث خاص بالشعر الشعبي أو الثورة التحريرية الجزائرية.

- الهوامش

1. صالح، بلعيد، دراسة وصفية تحليلية لمؤلفات الباحث محمد العربي ولد خليفة، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية،الجزائر، مج 7، العدد 13،فيفري 1999،ص259 – 260.
2. عز الدين ميهوبي، العربي دحو، أوراسي الروح، عصامي المسير، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس العلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر، ص 5 – 6.
3. ينظر : الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، السيرة الذاتية، http://www.larbidahou.com.
4. وهيبة.م ، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني، https://www.djazairess.com.
5. العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 – 1962، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر، ص5.
6. محمد سيف الإسلام، بوفلاقة، الباحث الأكاديمي العربي دحو: وجهوده في خدمة الشعر الشعبي الجزائري ودراسة الأدب المغربي القديم، مجلة المفكر، جامعة الجزائر 2، مج 3، العدد6، ديسمبر 2019، ص34.
7. عبد الحميد هيمة، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس العلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر ص 24 – 25.
8. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، http://www.larbidahou.com.
9. ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 – 1962.
10. ينظر: العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر.
11. م ن، ص147.
12. ينظر: العربي دحو ،2011، ط1 ، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، دار الألمعية، الجزائر.
13. وهيبة.م ،الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقلام" بالمسرح الوطني، نشر في صوت الأحرار يوم 22 – 02 – 2010، https://www.djazairess.com.
14. ينظر: العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ط2،دار الألمعية 2012، الجزائر.
15. ابن تريعة، الدكتور العربي دحو في "أربعاء الكلمة" رؤية مسيرة الثورة في التعبير الشعبي، نشرت 22- 02-2013، https://www.djazairess.com.
16. العربي دحو، ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية ، في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ص 8.
17. م ن ،ص10.
18. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو ، تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري. http://www.larbidahou.com.
19. عبد الحميد هيمة، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، ص 27.

د. فاليري أوسيبوف - روسيا



ترجمة المثل كنص مستقل
(من تجربة شخصية)

ليس كل شيء يمكن ترجمته من لغة إلى أخرى. العديد من النكات والتورية وألعاب بالكلمات ليست قابلة للترجمة. هناك كذلك كلمات كثيرة غير قابلة للترجمة. على سبيل المثال، الكلمة الروسية матрёшка لا يوجد لها ترجمة عربية ماتريوشكا هي عبارة عن دمية تتضمن داخلها عدة دمى أخرى بأحجام متناقصة بحيث أن الأكبر تخفي الأصغر منها وهكذا.

ماتريوشكا هي ماتريوشكا، لعبة خشبية شعبية روسية عتيقة، ولا شيء غير ذلك. نلاحظ نفس الظاهرة أيضا فيما يتعلق بالأمثال، هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى.

ان المثل الروسي مثل ماتريوشكا. يبدو من الظاهر كأنه دمية مضحكة، لكنه في الحقيقة، يحتوي في جوفه على معنى عميق، حكمة قديمة. أما المثل القطري، وعلى نطاق أوسع، المثل العربي

فيشبه الصدفة، التي تحتوي في جوفها على لؤلؤة جميلة، كنز من الحكمة الشعبية.

غالبًا ما تعتبر الترجمة ناجحة وكافية و مقبولة، رغم أنها ليست كذلك في الواقع. ها هنا إليكم حالة واحدة من أبسط الحالات. عند ترجمة كلمة جمل العربية إلى اللغة الروسية، نستخدم كلمة ВЕРБЛЮД وإلى الإنجليزية نستخدم كلمة CAMEL و إلى الفرنسية نستخدم كلمة CHAMEAU تتجاهل هذه الترجمات صلة كلمة جمل العربية بكلمة جميل، أي بجذر ج م ل.

تتلاشى في مثل هذه الترجمات، دلالة مهمة، وهي جزء من المعنى العميق. إذ يُعتبر جمل في الثقافة العربية حيوانًا جميلًا، أما بالنسبة للروس والبريطانيين والفرنسيين، فيرمز جمل في ثقافاتهم إلى قبح جسدي. و يقول الفرنسيون: Le chameau est un animal laid. فيما يقول الإنجليز Camel is an ugly animal. ويقول الروس إن Верблюд – это безобразное животное. تتطرق هنا إلى مشكلة المعنى الإضافي، ومشكلة الدلالة الإضافية connotation. وهي عبارة عن رابطة ثقافية أو عاطفية مفهومة بشكل شائع تحملها كلمة أو عبارة، بالإضافة إلى معناها الصريح أو الحرفي.

تسمح بعض الأمثال بأن تكون مترجمة حرفيا. يستطيع المترجم، وبكل سهولة، ترجمة الأمثال مثل الصراحة راحة أو الحركة بركة (البركة في الحركة) ومع ذلك، سيكون من الصعب للغاية عليه الحفاظ على الصيغة الجميلة لمثل هذه الأمثال، أي الحفاظ على الإيجاز والقافية فيها.

عادة يقوم المترجم بترجمة الأمثال والأقوال كجزء من ترجمة نص أوسع. في هذه الحالة، يكون أهم عنصر في المثل هو معناه، قصده والذي يعمل كجزء لا يتجزأ من المعنى العام للنص الكامل. وبالتالي، يتلخص الحل لمشكلة الترجمة عادة في إيجاد مثل بديل في لغة الهدف يقترب في معناه العام من معنى المثل في اللغة الأصلية. أو بعبارة أخرى، إنها مشكلة إيجاد ما يعادل المثل الأصلي في لغة الهدف.

وعند اللجوء إلى هذه الطريقة للترجمة، يصبح استبدال المثل باللغة الأصلية بمثل من لغة الترجمة معقولا ومبررا. ومع ذلك، لا تقتصر قيمة النص الأدبي على المعنى الرئيسي فحسب، بل تشمل أيضًا جمال لغة السرد.

إن صياغة المثل مهمة للغاية أيضًا. إن الإيجاز والإيقاع والقافية، في الواقع، تجعل المثل مثلًا حقيقيًا، أي شكلا تعبيريا يتميز بسمات مثل إيجاز اللفظ وحسن التشبيه. لسوء الحظ، عند ترجمة الأمثال كجزء من نص أوسع، غالبًا ما تضيع هذه العناصر المهمة من الأمثال. وبالتالي، يفقد المثل جزءًا كبيرًا من جاذبيته.

إن كل مترجم، دون استثناء، ومهما كان مستوى مؤهلاته قادر على ترجمة حرفيّة لمثال «مسمار جحا». ومع ذلك، فإن هذه الترجمة لن تكون كافية، لأن القارئ الأجنبي، كقاعدة عامة، ليس على دراية بالقصة الكامنة وراء هذا المثل.

من المقبول أن تكون ترجمة هذا المثل كـ «خدعة» (trick, хитрая уловка) وهي ترجمة خالية من الذوق والرائحة، خالية من الألوان الزاهية، مثل رسم السجادة، إذا نظرنا إليها من الباطن.

ليس من الصعب على الإطلاق للمترجم العثور على المثل البديل للمثل العربي التالي «خرج من المولد بلا حمص»، في اللغة الروسية، يتوافق معه المثل التالي Уйти не солоно хлебавши. في اللغة الإنجليزية، على سبيل المثال، يقابله التعبير التالي To go away with nothing for his pains. ومع ذلك، فإن مثل هذه الترجمة تتجاهل المعلومات حول العطلة العربية التقليدية بمناسبة عيد ميلاد النبي محمد، (المولد النبوي الشريف) إذ لا تذكر شيئا عن عادة توزيع الحلوى والحمص (القضامة) على رواد المولد.

كيف تترجم المثل العربي التالي «اللي يعرف الجرجير يزرعه تحت السرير»؟ يمكننا أن نجد الأمثال المماثلة باللغة الإنجليزية والروسية على السواء. يقول المثل الإنجليزي المماثل An apple a day keeps the doctor away حرفيا: تفاحة يوميا تغنيك عن الطبيب. يقول المثل

الروسي المشابه Лук от семи недуг. حرفيا: البصل مفيد ضد سبعة أمراض. هل يحق للمترجم استبدال المثل عن الجرجير بمثل بالتفاح أو بالبصل؟ بالطبع لا. لا يمكننا استبدال الجرجير بالتفاح أو بالبصل. وبالمثل، لا يمكننا استبدال المثل العربي عن الجرجير بالمثل الروسي عن البصل أو بالمثل الإنجليزي عن التفاح.

عادة لا يعرف شخص روسي بسيط شيئا عن فوائد الجرجير. ولكن لديه الحق في معرفة أن هذا النبات مفيد للرجال، لأنه يزيد من قوتهم الجنسية. ويجب على المترجم الواعي الإنساني عند ترجمة هذا المثل ألا يحرم هذا الجاهل الساذج المسكين من معرفة هذه الفائدة.

عيب للمترجم، الذي سيحل محل الجرجير بالتفاح أو، لا سمح الله، بالبصل. عادة يؤدي استبدال المثل من لغة ما بمثل من لغة أخرى يؤدي إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية، وبعبارة أخرى، يؤدي إلى فقدان الاستعارة. ويمنع المرء من تعلم تفاصيل مثيرة للاهتمام من حياة وثقافة الشعب الآخر.

نعطي مثالا آخر، يقول المثل الشعبي القطري: «قلة التدبير ترميك في البير». هناك مثل مماثل في المعنى عن سوء التدبير متاح باللغة الإنجليزية Thatch your roof before the rain begins. حرفيا: إصلح سقفك قبل أن يبدأ المطر. نشأ هذا المثل بشكل طبيعي في إنجلترا، حيث تمطر السماء غالبًا.

ونجد مثلًا مشابهًا باللغة الروسية أيضًا Готовь сани летом, а телегу – зимой. حرفيا: حضر المزلجة في الصيف، و حضر العربة في فصل الشتاء. (المزلجة أو الزلاجة أو المزلقة: هي مركبة برية ذات جانب سفلي أملس وتصبح مزلقات أو زلاجات في فصل الشتاء أنسب وسائل المواصلات). يقول المثل الروسي عن الحاجة إلى تغيير وسائط النقل، لأن الأراضي في روسيا في فصل الشتاء تغطيها الثلوج.

ان الصقر في المثل الخليجي «اللي ما يعرف للصقر يشويه»، يتحول بعد ترجمته إلى الروسية إلى خنزير لا يفهم شيئًا في طعم البرتقال وذلك في المثل الروسي التالي: Разбирается, как свинья в апельсинах. إن استبدال المثل الأصلي بأقرب مثل من حيث المعنى من لغة الترجمة يشبه لعبة الأطفال، بدل فجلة بتفاحة، تبديل الأشياء فيه راحة ليس من الصعب ملاحظة أنه تؤدي طريقة الترجمة هذه إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية جميلة، وبعبارة أخرى، تؤدي إلى فقدان الاستعارة. أليس هذا تشويها للمعنى؟

دعونا الآن نترك المزاح جانباً ونفكر جديا في مشكلة خطيرة، وهي مشكلة الحفاظ على الصيغة الأصلية للمثل عند ترجمته إلى لغة أخرى. ذات مرة جاءت لي فكرة ترجمة أكبر عدد ممكن من الأمثال والأقوال الشعبية العربية إلى اللغة الروسية. لقد اخترت كمصدر رئيسي للأمثال العربية كتاب «الأمثال العامية في نجد»، بقلم الأديب والمؤلف والرحالة السعودي الشيخ محمد بن ناصر العبودي .

أقول على الفور فشلت محاولتي هذه. بعد عامين من العمل في هذا المشروع، أدركت أنه لا يمكنني تحقيق هدفي. من بين ثلاثة آلاف مثل يضمها هذا الكتاب، تمكنت من العثور على معادلات روسية لنحو **400** من الأمثال العربية فقط. هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها باللغة الروسية. تفتقر معظم الأمثال الشعبية السعودية إلى نظيرتها الروسية.

بالمناسبة، بالنسبة للعديد من الأمثال والأقوال الروسية حول السكر والسكارى، لم أستطع العثور على ما يعادلها في نفس المجموعة من الأمثال السعودية (انظر أيضا الي ما يسمى بـDrunkenness Proverbs في اللغة الإنجليزية.

لكن لفشلي هذا جانبه الإيجابي، وهو إنه يكشف عن الصعوبات التي يواجهها مترجم الأمثال العربية إلى لغات أخرى لأن معظم الأمثال الشعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى. قلة قليلة من الأمثال العربية الشعبية لها مكافئات كاملة باللغة الروسية. مئات من الأمثال العربية تقابلها فقط نظائرها الجزئية الروسية وهذا شيء طبيعي ومفهوم.

تختلف التجربة الثقافية والتاريخية للأشخاص الذين يعيشون بين الصحاري والبحار اختلافًا كبيرًا


2

عن التجربة الثقافية والتاريخية للأشخاص الذين يعيشون بين الثلوج والغابات. في الحقيقة، التجربة التاريخية لكل شعب لها خصائصها الخاصة بها وميزاتها المميزة واختلافاتها.

وهذه التجربة للشعوب لا تكرر بالضرورة تجربة الشعوب الأخرى، بل تكملها. تحتوي الأمثال الشعبية العربية على تجربة سكان الصحراء والساحل، في حين أن الأمثال الشعبية الروسية تعكس تجربة العيش بين الثلوج والغابات. مرت كل أمة عبر العصور بطريقتها الخاصة، الفريدة، المميزة في تنميتها الاجتماعية، طورت معاييرها وأنماط سلوكها، ونظرتها للعالم، وكسبت عقليتها الخاصة. هذا هو السبب في أن معظم الأمثال والأقوال العربية غير قابلة لترجمتها الى لغات أخرى. وما العمل إذن؟

كحل لهذه المشكلة، نقترح إعداد كتب مرجعية مثل «أمثال الخليج العربي»، ولكنه ليس باللغة العربية، بل بالروسية أوغيرها من اللغات الأجنبية. في مثل هذه الكتب، لن تتم ترجمة الأمثال كجزء من نص أوسع، بل كذلك خارج السياق أي ترجمة الأمثال كنصوص منفصلة ومستقلة. ستتم ترجمة الأمثال والأقوال من أجل الأمثال والأقوال نفسها، أي، وبعبارة أخرى، ترجمة الأمثال والأقوال كنصوص مستقلة.

يُنصح بإشراك في إعداد مثل هذه الكتب المرجعية فريق من المؤلفين المشاركين بحيث سيكون بعضهم متحدثين أصليين للغة الأصلية، بينما سيكون الآخرون من متحدثين أصليين للغة الهدف.

وفي مثل هذه الكتب المرجعية، لن يجد المترجمون وحدهم معلومات مفيدة حول المعنى الحرفي الدقيق لمثل أجنبي فحسب، بل سوف يستفيد أيضا القارئ العام، بالإضافة إلى الحصول على معلومات مفصلة حول المواقف والمناسبات التي يتم استخدام هذه الأمثال فيها.

وإلى جانب ذلك، سوف يجد القارئ في مثل هذا الكتاب معلومات عن الخلفية الثقافية والتاريخية التي نشأت فيها هذه الأمثال والأقوال أي قصة المثل إذا كانت له قصة. يحق للقارئ بلغة الهدف أن يعلم شيئا جديدا عن ثقافة شعب آخر. له الحق في الاستفادة من تجربة الشعب الآخر، بدلاً من أن يكون معزولًا ومقتصرًا فقط على تجربة شعبه هو.

هناك حاجة ملحة لكتب مثل «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» بقلم أديب ومفكر ومؤرخ وكاتب مصري أحمد أمين، ولكن مترجمة إلى لغات أخرى الى جانب اللغة العربية. وأنا شخصياً أتمنى برؤية كتاب «أمثال شعبية في الديار القطرية» للدكتور ربيعة صباح الكواري مترجما إلى اللغة الروسية ومزودا بتعليق واسع للقارئ الروسي. ستكون هذه خطوة في الاتجاه الصحيح. خطوة للتغلب على الصعوبات في ترجمة الأمثال العربية إلى الروسية.

- الصور

1. https://www.mta.sa/wp-content/uploads/2019/11/273-5.jpg
2. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/zQiZdFsqWEa13PJwBpQV_huZR_C4BE-sPHf03KhpZXdU3i1a9Cz6XYbIS-lFmg1ndhXm5u8NJulNbJcWiNbst-bqB3TJ2IzfvG2Mv8LFh6kUbpqJGBgf1NT-Du8

أ. كمال لعور - الجزائر

الصوفي
أبو مدين شعيب التلمساني
في المخيال الأدبي والشعبي
شيخ الشيوخ ومعلم المعلمين



ضريح الشيخ أبي مدين بتلمسان

مرت نزعة التصوف بالجزائر بخمس مراحل، المرحلة الأولى كانت عبارة عن زهد وتقشف خاصة في القرنين الأولين للهجرة، أما الثانية فكانت تقليدا أو اقتفاءا لها، ولكن المرحلة الثالثة كانت أوغل في التصوف الخالص منها إلى الزهد، وفي المرحلة الرابعة ظهرت الطرق الصوفية وتبلورت اتجاهاتها وطقوسها الخاصة منذ القرن الخامس الهجري، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي استمرت حتى العصر الحديث، وهي التي سادت فيها المبالغة في الشطح، وانتقدت فيها طقوس المتصوفة، وكثر من يدعي الكرامات وامتلأت بالمجذوبين، وغزت فكرة الوجود البيئات الصوفية.

وقد انتشر التصوف في الجزائر التي كانت معبرا ومزارا للعلماء والفقهاء والمتصوفة مثل أبي مدين شعيب التلمساني الذي نزل ببجاية في ذلك العهد واستقر بها، وابن عربي الذي أثر بنظريته وحدة الوجود في البيئة الجزائرية أثناء زيارته لها ولقائه بشيخه أبي مدين.

ويفسر انتشار التصوف أيضا كثرة الطرق والزوايا الصوفية إلى حد يصعب معه تعدادها، ولكن أهمها هي الرحمانية، القادرية، الشاذلية، العيساوية الدرقاوية، السنوسية والتيجانية.

لقد كان أهم شيء قدمه الإسلام الجديد الوافد إلى الرقعة المغربية هو وحدة اللغة والعقيدة التي دعمت وحدته العرقية والجغرافية والتاريخية، وهو أمر جد هام لم يستطع الرومان ولا مسيحية روما وبيزنطة أن تقدمه وتوفره لهما.

وبفضل وحدة اللغة والعقيدة هذه، وفي إطار الإسلام انكب شعب الإقليم على البناء والإبداع الحضاري في أوسع مجالاتها، وفي جو من الحرية السياسية، والبحبحة الاقتصادية، وقامت بالإقليم مراكز حضارية هامة لا تقل مكانة ورقيا عن مراكز الشرق الإسلامي مثل القيروان وفاس وتيهرت والمسيلة وأشير وقلة بني حماد، وبجاية ومراكش، وتلمسان وقسنطينة إلى جانب حواضر الأندلس الكبرى وصقلية الإسلامية.

وقد أخصب فيها الفكر ونفقت التجارة وتطور العمران واتسع وازدهرت الفلاحة والصناعة والحياة الاقتصادية بصفة عامة وتطورت الحياة الاجتماعية وازدهرت، ونما السكان وكثروا وأبدعوا في كل مجالات الحضارة.

وأنجب الإقليم فطاحل العلماء والأدباء والشعراء والفقهاء والكتاب والمفكرين والفلاسفة والمؤرخين أمثال ابن رشيق المسيلي، وسحنون القيرواني، وابن رفة التونسي، والقاضي عياض السبتي، والشريف السبتي الإدريسي، وابن مرزوق الخطيب، والحفيد، وحفيد الحفيد، وإبراهيم الآبلي، وأحمد المقري، وسعيد العقباني، وأحمد الغبريني، وأحمد بن ادريس البجائي، وعبد الرحمن الوغليسي، وابن معطى النحوي، والشيخ ابن مروان العنابي، وعبد الرحمن الثعالبي، وعبد الرحمن ابن خلدون، وأخيه يحي، وعبد الكريم الفكون، ويحي العبدلي، والحسين الورتلاني شاركوا كلهم في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية وإثرائها تلك الحضارة التي ستكون أهم رافد لنهضة أوروبا ويقظتها.

ومر التصوف بمرحلتين، فترة التصوف النخبوي خلال القرون السادس والسابع والثامن، وبقي فيها التصوف يدرس بالمدارس الخاصة مقتصرا على طبقة معينة من المتعلمين، ولم ينتشر بين الطبقات الشعبية مستقرا في الحواضر الكبرى تلمسان بجاية ووهران.

أما فترة التصوف الشعبي، فقد انتقل فيها التصوف من الجانب الفكري إلى الجانب الشعبي منذ القرن التاسع، من النظري إلى العملي، أسهم في ذلك نشأة الزوايا والرباطات.

فالتصوف في الجزائر أو ما يعرف قديما بالمغرب الأوسط بدأ نظريا ثم تحول ابتداء من القرن العاشر الهجري إلى الناحية العملية، وأطلق عليه تصوف الزوايا والطرق الصوفية، ومن أوائل المتصوفة الجزائريين الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي، وقد عرفت طريقته المدينية شهرة واسعة، وازدادت شهرته على يد تلميذه عبد السلام بن مشيش ت655هـ، وتوسع فيها تلميذه أبو الحسن الشاذلي، فأسس الشاذلية التي غدت مصدر معظم الطرق الجزائرية، وسنعكف في هذا المقال على تتبع تأثير الشيخ أبي مدين التلمساني في الأوساط العلمية والشعبية، ومدى تمسك المخيال الشعبي بسيرته وآثاره، والتماس بركاته، حتى فاق ذلك أحيانا حدود الواقع، وشاع تلقيبه بشيخ الشيوخ، وأطلق عليه تلميذه محي الدين ابن عربي لقب معلم المعلمين.

مآثر أبي مدين شعيب ومواقفه:

ينحدر الشيخ أبو مدين من مدينة إشبيلية بالأندلس عاش حياة بسيطة في صباه، لكنه عاش جلَ حياته ببجاية الجزائر، وقد حرمه إخوته من التعليم صغيرا، وسخروه لرعي المواشي، فتألم من وضعه، وقرر مغادرة الأندلس كلية والاتجاه إلى عدوة المغرب، ليحصل هناك على ما حرم منه بمسقط رأسه، فعبر المضيق إلى مدينة سبته المغربية، ونزل على أحد صيادي السمك، واشتغل عنده بعض الوقت، فقال له أحد الشيوخ

انصـرف إلى الحاضرة حـتى تتعلم العلم فـإن الله تعالى لا يعبـد إلا بالعلم.

مـن الحـوادث العجيبة الـتي جرت لـه في صغره كما يرويهـا عندمـا أراد تـرك عمـل تربيـة المـواشي، والفرار لطلـب العلـم، فاعـترض عليه اخوتـه، فيقـول في ذلك الشـيخ، فسـل أحدهـم السـيف علـي وقـال لي: والله لأقتلـك وأسـتريح منـك، فعـلاني بسـيفه ليضربـني، فتلقيته بعـود كان بيدي فانكسـر سـيفه وتطاير قطعا، فلمـا رأى ذلـك قـال لي: يـا أخي اذهب حيث شـئت[5].

وبعد إقامة قصيرة في مدينة سـبته اتجـه أبو مدين إلى مدينة مراكش بصحبة جمع من المسـافرين الأندلسيين الذين اعتـبروه كمجنـد لهم، واسـتغلوا عطـاءه المادي لصالحهـم، فتألم مـن ذلـك، ولكنه صبر حـتى وصل إلى مبتغـاه، وأخذ بمراكش يبحث عن أنديـة العلم والعلماء، ونصحـه الذيـن سـألهم أن يتجـه إلى مدينة فـاس التي كانت آنـذاك في القرن السـادس الهجري والثالث عشـر ميـلادي تعج بالحيـاة الاقتصاديـة الناهضـة والمتطورة والاقتصاد الفكـري والثقافي والعمـراني والاجتماعي[6].

وبفاس تقلـب في مجالس العلماء دون أن يسـتوعب حـتى وجد ضالتـه في مجلس العالـم الزاهد أبو الحسـن علـي بـن حرزهم، فقـال عنه: كلمـا تكلم بـكلام ثبت في قلـبي وحفظته، فـلازم شـيخه وعمـل نسـاخا للكتاب لإعالة نفسـه، وتعلم على يد الفقيه المجاهد أبو الحسـن بـن الغالب، ثم تلقى علـوم الباطن أو فـن التصوف على يد الشـيخ الزاهد أبي يعزى التلمسـاني.

ممـا تلقاه عن الأشـياخ بفـاس رعاية المحاسـبي على يـد أبي الحسـن بن حرزهـم، وكتـاب السـنن لأبي عيسى الترمـذي على أبي الحسـن علي بـن غالب، وأخـذ طريقة التصوف عن أبي عبد الله الدقاق، وأبي الحسـن السلاوي[7].

كمـا تأثر بكتـاب الإحياء للغـزالي إلى درجـة مخالفته لأسـتاذه ابـن حرزهـم حـين رضي بفتـوى تحريـم قراءة وتـداول كتاب الإحيـاء بين النـاس، ثم سـافر إلى الحج، وعندمـا وصـل الحجـاز «التقـى بالشـيخ عبـد القادر الجيـلاني بجبل عرفـات، وتعـرف عليـه ولازمـه بعض الوقـت في الحـرم الشـريف بمكـة، ودرس عنـه علـم الحديـث، وسـر كثـيرا بذلـك، وافتخـر بصحبتـه لهذا الشـيخ واعتـبره أفضـل وأعظـم مشـايخه الأكابر»[8].

وبعد رحلته بالمشـرق اسـتقر ببجاية التي كانت تشهد في القرن السـادس للهجرة نشـاطا ثقافيا، ونهضة فكرية وتطـورا عمرانيا واجتماعيا، ومن بـين من درس على يديه الشـيخ أبو علـي المسـيلي الملقب بـأبي حامـد الصغير، ومحيي الديـن ابن عربي دفين دمشـق، ومـن الكتب التي كان يدرسـها للطلبة الرسالة القشـيرية، والمقصد الأسنى في شرح أسـماء الله الحسـنى لأبي حامد الغزالي.

لما عاد أبو مدين من المشـرق أدخل معـه القادرية إلى المغـرب العربي، فتردد في بلاد افريقية أي تونس ثم اسـتقر به المقـام في بجاية، وهـي المدينـة الـتي كان يفضلها على كثير مـن المدن، وكان يقـول عنها: إنها مغنيـة على طلب الحـلال، وكانـت بجايـة يومئذ قـد بلغت أوج إشـعاعها الثقـافي والحضاري على عهـد الحماديين، ثـم على عهد الموحدين بعدهـم، وعاصر أبو مديـن العهدين.

لقـد كان أبـو مدين متحفظـا أثناء تدريسـه المقصد الأسـنى إذ كان يأمـر طلابـه أن لا يقيـدوا عنه شـيئا مما يقولـه في هـذا الكتـاب، لأن عيـون الدولـة الموحديـة المتعصبة لمسـائل علم الظاهر كالفقـه وعلم الكلام كانت تراقبـه وتتوجـس منه خيفة من شـهرته وكـثرة طلابه، وأصحابـه وعمـوم أتباعه الذيـن أصبحوا يشـكلون قوة لها خطرهـا على الدولـة القائمة على مذهـب مخالف[9].

وذاع أمره وكثر الطلاب الـزوار والوافدون طلبا للعلم، فحقـد عليه بعـض علمـاء الظاهـر، ومنهم الشـيخ أبو عمر الحبـاك الذي وشى به إلى السـلطان يعقوب المنصور الموحـدي، وقال لـه: إنا نخاف منـه على دولتكـم، فإن له شـبها بالمهدي وأتباعه كثـيرون في كل بلـد، فتأثر المنصور بهـذه الوشـاية، فقـرر أن يحقـق مـع أبي مديـن بصفـة شـخصية، وبعث إلى أمير بجاية، وطلب منه أن يشـخصه إليه معـززا مكرما، وعندما علم أصحابـه وتلاميذه بالخبر شـق عليهم فراقه، وتخوفوا من سـوء مصـيره، فطمأنهم أبـو مدين وقال لهـم: «إن منيتي قريبة، ولغـير هذا المكان قـدرت، فبعـث الله مـن يحملـني إليه برفـق وأنـا لا أرى السـلطان ولا يراني».

فطابت نفوسهم، وذهب عنهم الخوف وارتحلوا به إلى أن وصلوا إلى ضواحي العباد بتلمسان، فقال لهم: ما أصلحه للرقاد، ولما وصلوا إلى وادي يسر اشتد عليه المرض، فأنزلوه عن دابته، وتوفي فحملوه إلى العباد ودفنوه هناك سنة 594هـ الموافق لـ: 1197م.

قال عنه الشيخ أبو الصبر أيوب الفهري: كان زاهدا فاضلا عارفا بالله تعالى، قد خاض من الأحوال بحارا، ونال من المعارف أسرارا، وخصوصا مقام التوكل لا يشق فيه غباره، ولا تجهل آثاره، وكان مبسوطا بالعلم مقبوضا بالمراقبة كثير الالتفات بقلبه إلى الله تعالى حتى ختم الله له بذلك، ولقد أخبرني من أثق به ممن شهدوا وفاته أنه قال: رأيته عند آخر الزمان يقول: الله الحق[10].

كان سريع البديهة، ذكي الخاطر محبا لشيخه أبي يعزى مدافعا عنه، فكان مما رواه في ذلك: «قالت لي جماعة من الفقهاء المجاورين لأبي يعزى ثبت عندنا ولاية أبي يعزى، ولكن نشاهده يلمس بيده صدور النساء وبطونهن، ويتفل عليهن، فيبرأن، ونرى أن لمسهن حرام، فإن نحن تكلمنا في هذا هلكنا، وإن سكتنا تحيرنا، فقلت لهم: أرأيتم لو أن بنت أحدكم أو أخته أصابها داء لا يطلع عليه إلا الزوج، ولم يجد من يعاينه إلا طبيب يهودي أو نصراني، ألستم تجيزون ذلك مع أن الدواء اليهودي أو النصراني مظنون، وأنتم من معاناة أبي يعزى على يقين من الشفاء، ومن معاناة غيره على شك، فبلغ كلامي أبي يعزى، فكان يقول: إذا رأيتم شعيبا فقولوا له: عسى أن يعتقني، كأنه استحسن جوابي عنه»[11].

ومن كراماته وأحواله التي جعلته مثلا سائرا، وزادت في ذيوع أمره بين العامة، أنه جاء رجل إلى الشيخ أبي مدين ليعترض عليه، فأراد القارئ أن يقرأ عليه الكتاب، فسكته أبو مدين وقال: اسكت، ثم التفت إلى الرجل، وقال: لما جئت؟ فقال له الرجل: جئت لأقتبس من أنوارك، فقال له ما الذي في كمك، فقال له مصحف، فقال له أبو مدين: أخرجه، فأخرجه من كمه، فقال له اقرأ أول سطر، ففتحه، وقرأ أول سطر منه فإذا فيه: «الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها، الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين»[12]، فقال له أبو مدين: «أما يكفيك هذا»[13].

ومع ما عرف عنه من كرامات، لم يكن يتقصدها في حياته، ولا يتخذها كما يفعل بعض المتصوفة آية للإقناع و الإخضاع للأتباع، بل كان ينفر من اتخاذ الكرامة الدالة على الولاية غاية تطلب لذاتها من وراء التعبد والتزلف إلى الخالق، فكان مما أثر عنه قوله: الملتفت إلى الكرامات كعابد الأوثان، فإنه إنما يصلي ليرى كرامة.

فقد قرن بين الشرك والتماس الكرامة حين لا يكون هم المتصوف رضا الخالق بل نيل المطالب والأماني الدنيوية حتى تصير الكرامة هوى جديدا يلقي بصاحبه في درك الشقاء والسمعة، وكم فتن الناس بأصحاب الكرامات، وكم شطح بعض المتصوفة بكراماتهم فغبنوا الناس وأوهموهم واستغلوهم أبشع استغلال.

فهذه العبارة وغيرها مما أثر من الشيخ تثبت نقده لتصرفات أتباع الطريقة الصوفية، وتفضح مدعي التصوف، وهذا ما جعل بعض الدارسين لحياته وشعره يؤكد أن أبا مدين «جمع بين التصوف النظري والتصوف العملي جمع علم وعبادة»[14].

خصوصيات خطابه الشعري الصوفي:

اعتبارا لكون شعر أبي مدين الغوث كان في محطاته الأصلية والأصيلة صدى صادقا النفس مفعمة بحب الله متشبعة حتى الارتواء بماء الحقيقة متلونة بألوانها هائمة بين أطيافها وصورها، فإن هذا الصدى الدافق كثيرا ما كان أكبر من كل حدود شعرية، من كلمة ووزن، ففاضت الإشارة حتى لم يبق للعبارة معنى، وعجز الوزن عن مجاراة إيقاعات النفس، وهام الشاعر المتصوف على الكون من وجد ومن طرب، وبجانب هذا الأفق الشعري الباذخ، وانسجاما مع أدوار الشيخ أبي مدين الغوث التي توزعت بين التربية والإفادة والتعليم، فإننا لا نعدم وجودا في هذا الديوان لشعر تعليمي بسيط لعله يعود لبدايات الشيخ الأولى[15].

تؤكد هذه العبارة ترنح شعر أبي مدين الغوث في المستوى الفني، فتارة يرتفع لعمق تجربته الفنية الروحية الصادقة، وتارة يسهل ويتبسط بسبب ظهوره في مراحل

الشيخ الأولى من سلوك الطريق، أو بتأثير من التربية والتعليم التي شغلت معظم وقت الشيخ أبي مدين.

فمن شعره في الاستغاثة والتوكل:

إليك مددت الكف في كل شدة
ومنك وجدت اللطف في كل نائب
وأنت ملاذي والأنام بمعزل
وهل مستحيل في الرجاء كواجب
فحقق رجائي فيك يا ربي واكفني
شمات عدو أو إساءة صاحب
ومن أين أخشى من عدو إساءة
وسترك طاف من جميع الجوانب
فكم كربة نجيتني من غمارها
وكانت شجى بين الحشا والترائب
فلا قوة عندي ولا لي حيلة
سوى أن فقري لجميل المواهب

تتجلى في هذه الأبيات أحاسيس المتصوف وأحواله في مدارك الرياضة الروحية وما يساوره من توحيد وربوبية وتوكل ورجاء للخالق في أحوال الشدة والبلاء على الخصوص، فتنتزع الشاعر العاطفة الدينية المتعلقة بالله بلا وسائط، بل بتضرع مباشر، تفضح هذه العلاقة توظيف أبي مدين لمفردات خطابية مباشرة: «إليك، منك، أنت»، وقد جعلها الشاعر مقدمة وجوبا في أشطره الشعرية توقيرا واعتزازا وتخصيصها للمخاطب.

وبعض العبارات لا تحمل معنى العبودية وصدق التوكل فقط بل توحي بالتوحيد، كقوله: الأنام بمعزل، ففيها معنى الإخلاص لله وحده دون طلب الأنام أو إشراكهم في الطلب أو التواكل عليهم، فالصوفي الحق هو من يخص ربه وحده بتوكله ولا يطلب حاجته إلا منه، «إن شئت فسم تلك المثاليات بالتصوف أو بالأفق الأعلى، وإن أحببت فليكن عنوانها نورانية العبودية أو الروحانية الإسلامية. فالتصوف هو جماع تلك المثاليات،



مسجد أبي مدين شعيب التلمساني

وهو الذي يرسم الأفق الأعلى لمن يتسامى، الأفق الأعلى المشرق بالروحانية الإسلامية، الأفق الأعلى الذي تتجلى فيه العبودية الكاملة بأنوارها وإلهاماتها»[16].

من بديع الصور في هذه المقطوعة تشبيه الكربة بالشجا، وهو إما الغصة ببقايا الطعام، أو الهم والحزن، ودقة التصوير التي جعلته يصف مكان الشجا المتموقع بين الحشا (الأحشاء أو داخل البطن)، والترائب جمع تريبة، وهي موضع القلادة أو عظام الصدر للإيحاء بعظم الكربة، ولكن الأعظم منها الخالق القادر على زحزحة الكروب على ثقلها وشدة وطأتها.

وتلفي الشاعر يوظف بعض المصطلحات التي أضحت جزءا من لغة المتصوفة مثل: اللطف، الرجاء «فقري المواهب»، وقد اختار لتضرعه بحر الطويل.

ويقول من بحر الطويل أيضا[17]:

تذللت في البلدان حين سبيتني
وبت بأوجاع الهوى أتقلب

فلو كان لي قلبان عشت بواحد

وأترك قلبا في هواك يعذب[18]

ولكن لي قلبا تملكه الهوى

فلا العيش يهنى لي ولا الموت أقرب

كعصفورة في كف طفل يضمها

تذوق سياق الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يحن لما بها

ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب

تسميت بالمجنون من ألم الهوى

وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

فيا معشر العشاق موتوا صبابة

كما مات بالهجران قيس المعذب

تدخل هذه المقطوعة الجميلة في الحب الإلهي، وتحمل الآلام الجسام في سبيل التعلق بالحضرة الإلهية، فمن فرط تعلق أبي مدين بالخالق تاه في البلدان، وشبه حاله بحال المسبي الموثق المغرب تضنيه أحوال المحبين من صبابة وشوق وسهاد وشجن، حتى تمنى أن يمتلك قلبين، فيعيش بواحد، ويخلص الثاني لخالقه، كي يوفق بين مطالب الدين والدنيا، ولكن أنى له ذلك وهو لا يملك بين جوانحه سوى قلبا واحدا يتجرع به غصص التعلق، ويكاد ينفطر مما يعالج من أحوال المحبين، فهو معلق بين حياة وموت، وأحسن الشاعر اقتباسا عن مجنون الشعراء قيس بن الملوح حين شبه قلبه، وهو في هذه الحالة بحال العصفورة التي وقعت بين يدي طائش لاهٍ يضمها لهوا فيكاد يقضي بحتفها، فهي بين ضم وموت، لا يفك الطفل عقالها، ولا العصفورة تملك ريشا يسعفها بالطيران بعيدا، فما أبدعه من تصوير لقلب العاشق الولهان، حتى أطلق عليه تسمية المجنون وهو المجذوب المتأله الذي له أحوال تخرج عن دائرة المألوف، وهي تسمية كثيرا ما أطلقت على المتصوفة لأنهم يخرقون ما هو معروف بالعادة قولا وأحيانا فعلا، وينبسون بشطحات قد ينكرها القوم، ومن ذلك أيضا الملامة، قال أبو حفص الفتى الخراساني عن الملامتية: «أظهروا للخلق قبائح ما هم فيه، وكتموا عنهم محاسنهم، فلامهم الخلق على ظواهرهم، ولاموا أنفسهم على ما يعرفونه من بواطنهم»[19].

ويعد أبو مدين من الأوائل في المغرب ممن قصدوا القصيدة في الحب الإلهي التي لا تباين قصيدة الحب الإنساني في البناء والدلالة إلا من حيث اعتبار السياق الصوفي، ومن حيث بعض القرائن اللفظية والدلالية القليلة التي تستوقف القارئ المتأني من حين لآخر، «وسبيل التصوف إلى تلك الآفاق هو الاستعداد الفطري الأمثل في الحب الإلهي، ثم الذكر الدائم، والخلق الكامل، والتطوع المتواصل لما فوق الفرائض والنوافل»[20].

وهذه القصيدة تصور بعد الغياب أو ما يسميه الصوفية بالفرق الأول، فقد قرأ أحد المريدين شعر شيخه الصوفي فبدا له غير ما اعتقد، فقال الشيخ لمريده: إن فتشت في شعري عن الحب الجسداني فسوف تجده، وإن فتشت عن الحب الصوفي فسوف تجده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه.

وكأن القصيدة بوصفها جملة كبيرة مجاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من حب إنساني، ومجاز ما تدل عليه من حب إلهي مع وجود قرينة السياق الصوفي والمتصوف مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له[21].

فالقصيدة إذن هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا.

ففي قصيدته هذه يتجلى شوق الذات الصوفية إلى لقاء الذات العلية، وتبرم من الفراق الذي حدث في عالم الأمر والسوي من عالم الخلق الذي وجدت نفسها فيه مكبلة بأغلال الحظوظ البشرية، مثلها في ذلك مثل السبية التي سبيت وأبعدت عن موطنها وأهلها[22].

فالعلاقة بين الذات الصوفية والذات العلية علاقة الانفصال الأمري، وغياب الذات الصوفية في عالم الغير، وتعلقها الشديد بعالمها الأصلي وشوقها إليه.

ويقول من بحر الكامل:

تحيا بكم كل أرض تنزلون بها
وكأنكم في بقاع الأرض أمطار
وتشتهي العين منكم منظرا حسنا
كأنكم في عيون الناس أزهار
ونوركم يهتدي الساري لرؤيته
كأنكم في ظلام الليل أقمار
لا أوحش الله ربعا من زيارتكم
يا من لهم في الحشا والقلب تذكار

كثيرا ما تعلق المتصوفة بإخوانهم الفقراء وبادل المريدون سمات الاحترام والتبجيل لشيوخهم، ونرى هذه العاطفة متجلية عيانا في هذا المقطع، فيجعل منزلة الفقراء من منزلة الغيث المطير في البقعة الجدباء، ونظارة وجوههم وضيائهم بصورة الأزهار التي تخلب العيون بمنظرها، وهدايتهم للناس في علو الأقمار، وتنويرها لحلك الظلام، وتقترب هذه الصور المقسمة تقسيما تقابليا من الصور التي دأب شعراء الأندلس على صوغها في موشحاتهم لأنها ترتبط كثيرا بالمناظر الحسية، كأن عرق أبي مدين التلمساني الإشبيلي نزغ فنطق في هذه اللحظة، فعبر عن الحال بأنفاس أندلسية.

فيما يخص الهيكل العام للقصيدة الصوفية ألفيناه قد تجسد وتشكل من قسمين أساسيين لا تخلو قصيدة صوفية من انبنائها بهما معا أو من أحدهما على الأقل، ففي حال انبنائها إلى جزأين فإن أحدهما ــ الأول منها غالبا ــ لابد أن يتضمن الفرق الأول وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة، وآخرها ــ الثاني منها غالبا ــ لابد أن يتضمن الفرق الثاني، وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة.

وحينئذ فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلا متقابلا ومتباينا وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فإن هذا الجزء، إما أن يكون كله مبنيا إلى الغياب، وإما أن يكون كله مبنيا إلى الحضور، مع وجود الظلال الإيحائية للبعد المناقض، وحينئذ ففضاء النص الصوفي يتشكل على نحو من الأنحاء الآتية:

- (غياب) (حضور) أو العكس
- (غياب صريح) (حضور إيحائي ضمني ممكن)
- (حضور صريح) (غياب إيحائي ضمني ممكن)

من الموضوعات الشائعة لدى أبي مدين ما يتعلق بقسم الغياب: الطلل، الحنين، الرحلة، ما يخص قسم الحضور: الخمر المادية، المقام، الحال، ومنها ما هو مشترك بين القسمين كالغزل أو ما يعرف بالحب الإلهي[23].

القصائد كما سبق وصف بنيتها وجدناها إما أنها ترسم دلالة الغياب وتتجه نحو الحق، وإما ترسم دلالة الحضور وتلتفت نحو الحق، وفي كلتا الحالتين يتم رسم الدلالة من موقع الخلق إذ لم نجد من القصائد ما يزامن موقع الحق، وذلك لأنها مرحلة الجمع التي يمتنع فيها كل شيء[24]؛ راسمة بذلك دلالة موحدة على شكل مثلث يوافق تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا ينطلقون من سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه «الفرق الأول» ثم يتدرجون منه نحو «الحق» حيث يتم لهم الجمع، ولابد بعده من صحو وعودة إلى موقع الخلق، وهو ما يسمونه بالفرق الثاني، وذلك أيضا ما يوافق تمام الموافقة مقولات الصوفية النظرية، ونكتفي هنا بقول أبي مدين التلمساني:

- من علامات صدق المريد في بدء إرادته فراره من الخلق؛
- من علامات فراره من الخلق وجوده بالحق.
- ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق.

إن الشعر الصوفي كما تحدده التجربة الصوفية لا شيء سوى شعر الغياب عن الحضرة الكلية أو شعر الحضور أو هما معا متعاقبان في قصيدة واحدة، أو في ديوان واحد، وما عدا ذلك فقد يكون نظما في غرض من الأغراض المحيطة بالتجربة الصوفية العملية.

ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين التلمساني خصوصا كما هو في منظوم الصوفية عموما فإن الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة

الصوفيـة العمليـة قلما يحظـى فيها الصـوفي بالحضور، فقـد يظل ينشـده في شـعره دون فتح، لذلـك فقد لا نجد لبعـض الشـعراء في مجمـوع شـعرهم الصـوفي قصيدة واحـدة تمثل بعد الحضـور وتناظـره، وإن وجدت فهي في حكم الترجي أقـرب منهـا إلى حكم الحضـور الفعلي، كما هي الحـال في تائيـة أحمـد التيجاني[25].

إن المتصوف كي يتسـنى لـه تغيير المجتمـع من حوله مما هـو عليه في الواقع مـن حظوظ دنيويـة إلى ما ينبغي أن يكـون عليه مـن حقوق مثاليـة لابد له من أن يسـعى هـو أولا إلى تغييـر مـا بنفسـه من حظـوظ عـن طريق المقامات المرسـومة في سـلم الترقي نحو الحـق، حتى يتم له القيام بالحـق ثم يعود إلى الخلـق، أو المجتمـع ليقوم فيه مغـيرا الكائـن إلى الممكن بالحـق للحق، فهو لا يكتسـب لقب الـولي أو الولايـة، ولا يمارس سـلطته الروحية على من حوله إلا إذا اكتسـب شـرعية الحـق، وظهرت عليه مخايل ذلـك في الخلق، وذلك بجريان الكرامـات أو خوراق العـادات على يديـه تماما كما جرت المعجـزات على يدي الأنبيـاء تصديقا لهم من الحق وتأييـدا، فولي بلا كرامات دعـي كالنبي بلا معجـزات، وما تلـك الكرامـات للأولياء والمعجـزات للأنبيـاء في نظـر الصوفيـة إلا فعـل الفاعل يصرفها في أيـدي القوابل التي قامت بالحـق للحق في دنيا الخلـق[26]، وغالبا مـا يتمثلـون في مثل هـذا التأويل بقول الله تعـالى: «وما رميـت إذ رميت ولكـن الله رمى»[27].

مكانة الشيخ أبي مدين شعبيا:

للشـيخ أبي مدين شـعيب مكانة مرموقة في الوسـط الشـعبي، فقد نظر إليه عامة الناس بشـكل متـوراث أنه صاحب الولايـة الأول مغربيا، وأقدم صـوفي عرفته بقعة الجزائر والمغـرب، وهم يفتخـرون لكون تلميـذه الصوفي ابن عربي، وأسـتاذه عبـد القادر الجيلاني، وقـد تخرج على يده علماء كـثر تجاوز عددهم التسـعمائة، كمـا أنه جمع بين التصـوف النظـري والعملي، وبين العبـادة والجهاد، وبين الممارسـة الصوفية والشـعر الصوفي، فكان أنموذجا نادر التكرر.

فلم ينتبذ أبـو مدين صومعة ولا انعـزل في غار بل كان في موكـب المجتمع يخدمه بعلمـه وبكرمه، حـتى أنه هب للمشـاركة في حملـة صلاح الديـن الأيـوبي لتحرير بيت المقـدس، وقطعـت ذراعه هنـاك. فمن ينقـذ الأقصى، فذراعه في القـدس تصيح؟

ولقد روج بعض أشـهر تلاميذه لكرامـة التحدث عن الشـيخ ونفعهـا وبركتها حـتى صـار ذلـك دأب العامة، في التمـاس بركـة أبي مدين عنـد مقصد الزيـارة لضريحه بتلمسـان، وقـد روى في ذلك الشـيخ ابـن عـربي ــ وهو تلميـذ لأبي مديـن ــ في رسـالته روح القدس في محاسـبة النفـس في ترجمته للعالـم أبي يعقوب يوسـف بن يخلف القـومي بعـد أن ذكر خروجه معـه مع آخر مـن أصحابه، فـأردا الـنزول إلى المدينة، فركب فرسـه، وألـزم ابن عربي كما قـال بيده ركابـه، فجعل يحدثني بفضائل الشـيخ أبي مدين، وكراماتـه رضي الله عنه، وأنا قـد فنيت في كلامه، فـلا أحس بنفسـي، وأرفـع إليه وجهـي في أكـثر الأوقات فأراه ينظر إلي ويبتسـم، ويهمز فرسـه فيسـرع وأسـرع معه، ثم وقـف وقال لي أنظـر ما تركت خلفـك، فنظرت فرأيت الطريق الذي مشـيته كله شـوك يصـل إلى مقعد الإزار، ورأيت شـوكا آخر منبسـطا في الأرض، قال انظر إلى قدميـك، فنظرت إلى قـدمي، فلم أرى بهما أثـر، قال أنظر إلى ثوبـك، فنظـرت فلـم أرى أثرا، فقـال هذا مـن بركة ذكرنـا أبا مديـن رضي الله عنه، الـزم يا بني تفلـح، وهمز فرسـه وتركني.

ولعل أبـرز تأثير شـعبي يرتد إلى عصر الشـاعر لخضر بن خلـوف[28] وهـو أيضا مجاهـد وصوفي جزائـري تأثر في العهد الإسـباني بالولي الشـيخ بومديـن، ووضع قصيدة بعنـوان الأمانـة فسـرها النقـاد أنهـا بمثابـة الاعتمـاد الروحـاني في مواصلـة العمـل الصوفي والمثابـرة عليه.

وهي تدخل في إطار الشـعر الشـعبي، والشعر الملحون الجزائـري في أغلبـه تقليـد للقصيـدة المعربـة، فالفـرق بينهمـا هـو الإعـراب، فهو من لحـن يلحن في الـكلام إذا لم يـراع الإعـراب والقواعد اللغويـة المعروفـة، أما قائل هذا الشـعر فقـد يكون أميـا، وقد يكـون متعلما فبعض القصائـد رغـم أنهـا لا تراعي القواعـد اللغويـة فهي في روحهـا فصيحـة، لأن ألفاظهـا وعباراتهـا ممـا يدخل في

تركيب الفصحى لا في تركيب العامية ونسيجها، وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة[29].

ويفضل الركيبي تسمية الشعر العامي الذي يمزج بين كلمات الفصحى والعامية الشعر الملحون مخالفا لبعض الباحثين الذين يفضلون تسميته بالشعر الشعبي أو شعر الزجل، ويعود السبب برأيه إلى أن في هذا الشعر من الموشحات أو الأزجال التي تقترب من الفصحى في كثير من الأحيان أو تتراوح بين العامية والفصحى[30].

وبالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب يرتد إلى الفتح الإسلامي ثم شاع بين الناس بصورة جلية بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدراسين.

ومن الأسباب الأخرى الفاعلة في انتشار الشعر الملحون ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وبعد دخول الأتراك والاحتلال الفرنسي، وتظافر ظروف القهر وغياب الاستقرار السياسي مما عطل انتشار العلم والتعليم.

وقد ألهم لخضر بن خلوف بالسفر من مستغانم إلى تلمسان أين يقوم مدفن أبي مدين في المزار الشهير بالعباد، وأشار بن خلوف في مستهل قصيدته أنه انتظر خمسين عاما ليحقق أمنيته، ويذهب إلى تلمسان.

يقول في بعضها:

آه يا سعدي وفرحتي

من بومدين الغوث جبت الأمانة

من بعد خمسين عام وأنا نستنى، سعيت بروحي وراحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روحي وراحتي

وهي أمانة روحية شعر بن خلوف بنيلها عند زيارته لقبر أبي مدين ما يثبت بجلاء مكانة الشيخ في نفوس العامة، فقد مرت على وفاته أربعة قرون ونيف، ومع ذلك لا يزال قبره يزار، ويتبرك الزائر بالقدوم إليه.

ويقول بن خلوف منوها بقيمة هذه الزيارة:

آه من سعدي وفرحتي بهذا الملقى فيها شلا

نصيف من نعايم الأسرار.

كنت على كل يوم تأخذني الضيقة مكاوية

منورة من نور المختار.

حتى جاد الإله من ليه البقاء

أنعم علي بزورة إمام الجدار.

وحسب أحد الباحثين فإن بن خلوف في هذا المقطع يومئ بمعاناته من ضيق مصدره نور النبي محمد[31]؛ ولم ينجي ضيقه إلا بهذه الزورة التبركية التي تؤشر لحصول ابن خلوف على علائم الطريق الصوفي كما يؤكد ذلك بقوله في حوار جواني جرى بينه وبين الشيخ بما يشبه الرؤيا داخل مقامه الصالح:

تم مكنت لي بريتي

منين قراها أنا واياه تسالمنا

عجباته جماعتي

اقضيت منه مسايلي وتعاهدنا آه يا سعدي

وفرحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روحي وراحتي

بتنا متذاكرين الليل وما طال

على دين النبي أحمد طه المبرور

قال لي أنا بومدين أصلي من الأفضال

من الأندلس همتي فيها مذكور

قلت له أنا بن خلوف مداح المرسال

هاويني بالحديث يا مصباح النور

ويشير في ثنايا حديثه بإعجاب الشيخ أبي مدين بشعر بن خلوف في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم،

وقد أعطاه أمانة إكمال طريقه الصوفي[32]؛ والسعي إلى نشر الأخلاق الفاضلة والتعاليم المتظللة بمشكاة النبوة، وقد أمدت هذه الزيارة بن خلوف بالطاقة الإيجابية وأسبغت عليه القوة فزار كل أضرحة الأولياء في مقاماتهم بمنطقته، فيقول مفتخرا:

بعد كمال الحديث قال لي يا الأكحل

خذ الأمانة و سير بها بإذن الله

مية وعشرين شيخ من والي الكامل طبعوا لك

بالنصاف هاك الكاغط اقراه

كمل الختمة الشفيع المفضل

أسقاك بالسر الزمزمي رسول الله

إذا كان للشيخ أبو مدين حضور في الشعر الشعبي لا يزال مستمرا كلما لهج الشعراء بذكر الأولياء ومناقبهم في أشعارهم، فإن له حضورا مماثلا أيضا في الذائقة الفنية، فقد تحولت بعض القصائد عنه إلى مغان شعبية متداولة في أوساط الناس بكثرة كتلك الأغنية المشهورة باسم «سيدي بومدين» والتي لاقت نجاحا منقطع النظير منذ ظهورها لا تضارعها في المكانة سوى أغنية أخرى «عبد القادر يا بوعلام رواج هذه الأغاني يكشف عن شدة تعلق العامة بأخبار الأولياء، وبخلود مكانتهم في أذهانهم، فهم يشعرون بالارتياح بمجرد سماع إحدى الأغنيتين، مما يكشف عن عمق الاعتقاد لديهم بتقديس هؤلاء الصالحين.

هذا التأثير السحري في العوام جعل الأموال المحصلة في عشرة أضرحة بالجزائر فقط يقدر بأكثر من 80 مليار س بما يقابل 5.7 مليون دولار ناهيك عن وجود خمس وسبعون ألف (75000) ضريح ومزار، منها ستة ألاف تقام لها الاحتفالات الرسمية، كما جاء في دراسة أحد الباحثين استمرت قرابة عقد من الزمن[33].

ويأتي مطلع القصيدة المغناة بالصيغة الآتية: «سيدي بومدين جيتك زاير، آجيني في المنام نبرا»، «منظر وجهك يا السيد تذهب عني كل جحرة»، راني مضرور يا السيد مثل المدقوق بالشفرة»، وهي تشير إلى زيارة ضريح أبي مدين للتبرك وطلب الشفاء، والتوسل بمقامه، وبث شكواه، وتباريح معاناته من الزائر الولهان، وتمني رؤيته في المنام لكي ينعم الرائي بالشفاء البدني والروحي على طريقة الشيخ لخضر بن خلوف الذي تجلى له طيف أبي مدين فكشف عن كربته في مقام العباد الذي دفن به الشيخ أبو مدين، فيصف ذلك بقوله:

يوم الجمعة مشيت ساري للعباد

تم نادى وهب لي بومكحلة

نصيب مغارة مجاورة سيدي عباد

وقفت على السجود من نحو القبلة

ونظرت خيال جاي فدفد كالفدفاد

يا محسنه بزين مكمول الطولة

ومكنت له بريتي

وتصدرت هذه الأغنية الشعبية المتداولة ببيت فصيح: «أمر على الأبواب من غير حاجة لعلي أراكم أو أرى من يراكم»، وهي مما نظمه الشيخ أبو مدين التلمساني، وشاع ذكره وحفظه بين المحبين والمنتسبين إلى التيار الطرقي الصوفي.

ولعل التغني بأقطاب الصوفية وبمآثرهم الروحية- وإن كان فيه ما يدل على التوقير للشيوخ، ولكنه أيضا يثبت نزعة التواكل لدى العامة، وشكلية التعلق بالولي قولا لا عملا، هكذا إذن يصبح التصوف لدى بعض الدارسين -في زمن الانهيارات الكبرى- مجرد فاكهة. والعمل الضروري إنما هو قائم على التشمير عن ساعد الكدح؛ لاستخراج حقائق الإيمان مباشرة من القرآن العظيم، والسير بها في الآفاق مربيا ومعلما[34].

ومن أبرز خصائص الشعر الملحون الجزائري عامة وشعر لخضر بن خلوف ظاهرة التقليد، فقصائد الشعر الملحون الديني تسير على نسق القصيدة العربية الدينية التقليدية من حيث بدايتها أو الموضوعات الكثيرة التي تعرض لها في القصيدة الواحدة[35]، وحين يمدح العباد والزهاد ورجال الطرق فهو تارة يفعل ذلك بعد مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم، وتارة أخرى

يوجـه مدحه لممدوحـه منذ اللحظـة الأولى، وهـذه كلها بدايـات تقليدية رأيناها في الشـعر المعـرب الفصيح.

لقـد احتفت أشـهر المصـادر الـتي أرخـت للتصوف وترجمـت لأعلامـه بمكانـة الشـيخ أبي مديـن ككتاب «صلـة الصلة»، وكتـاب «التكملـة»، و«سـفر النجم الثاقب فيمـا لأولياء الله مـن المآثر والمناقـب»، وكتاب «أنـس الفقير وعز الحقـير»، وكتاب «المعـزى في مناقب الشـيخ أبي يعزى»، وكتاب «جـذوة الاقتباس»، ومصدر «سـلوة الأنفاس»، وكتـاب «نفح الطيـب»، كما له في المـوروث الشـعبي رصيد ومكانـة مبرزة مماثلـة في علمي الحقيقـة والشـريعة، ولعل جهـاده في الأقـصى ومكانته العلميـة الـتي جعلـت مـا يقـارب 1000 عالـم يتخرج على يده، وتصديـه لفريضة الأمر بالمعـروف والنهي عن المنكـر حتى آثار توجس السـلاطين كانت شـواهد في بقاء سـيرته راسـخة في المخيال الشـعبي رغم مرور ما يربو عن عشـرة قرون.

- الهوامش

1. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، دار الكتاب الجزائر، 2009، ص: 242.
2. المرجع نفسه، ص: 243
3. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، دار البصائر الجزائر، 2009، ج2، ص: 11
4. المرجع نفسه، ص:12
5. أبـو يعقـوب يوسـف بـن يحـي التـادلي: التشـوف إلى رجـال التصـوف وأخبـار أبـي يعـلى العباسي السـبتي، منشـورات كليـة الآداب الربـاط، ط2، 1997، ص: 320
6. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص:14
7. أبـو يعقـوب يوسـف بن يحي التـادلي: التشـوف إلى رجـال التصوف وأخبـار أبي يعـلى العباسي السـبتي، ص: 322.
8. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص:16
9. حبـار مختـار: شـعر أبـي مديـن التلمسـاني، الرؤيـا والتشـكيل، منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب، سـوريا، 2002ص: 14
10. أبـو يعقـوب يوسـف بن يحي التـادلي: التشـوف إلى رجـال التصوف وأخبـار أبي يعـلى العباسي السـبتي، ص: 319.
11. المرجع نفسه، ص: 323.
12. سورة الأعراف، الآية 92.
13. أبـو يعقـوب يوسـف بن يحي التـادلي: التشـوف إلى رجـال التصوف وأخبـار أبي يعـلى العباسي السـبتي، ص: 325
14. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ، ص: 13.
15. ينظـر مقدمـة ديوان أبـي مدين شـعيب الغوث: إعـداد عبـد القادر سـعود، سـليمان القرشي، كتـاب ناشرون، بـيروت، لبنـان،ط1، 2011، ص: 08. وقـد بلغ ما جمع في ديـوان أبي مدين 47 منظومة منها 18 موشـح، و29 قصيدة مـا بين مقطوعـة ومطولة.
16. طـه عبد الباقـي سرور: التصـوف الإسـلامي والإمام الشـعراني، مؤسسـة الهنـداوي، المملكة المتحـدة، 2017، ص: 11
17. ديوان أبي مدين، ص: 14.
18. هذا البيت والأربعة التي تليه اقتباس كامل من قصيدة قيس بن الملوح
19. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص:19.
20. طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعراني، ص:12
21. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 36.

د. أحمد الوارث - المغرب

الحكوز في المغرب: عيد شتوي بانشغالات معيشية





يحتفل سكان قبيلة بني زروال، شمال المغرب الأقصى، إلى اليوم، بمناسبات لها ارتباط وثيق بالتغيرات المناخية، يعيشون خلالها أجواء مختلفة عن الأيام العادية، ويمارسون فيها طقوسا وشعائر ذات حمولات ثقافية لافتة للانتباه؛ لعل أشهرها: الاحتفال المسمى «الحكوز» في فصل الشتاء، و«العنصرة» في الصيف. وهنا، نتوقف للحديث عن الاحتفال الشتوي، في محاولة لرصد طقوسه وشعائره، وفهم الأسباب والدلالات الكامنة خلفه.

الحكوز: مظاهر الاحتفال

جرت العادة، في قبيلة بني زروال، على غرار سكان البوادي المغربية، شمالها وجنوبها، حينما تتساقط أمطار الخريف

يجتهد الفلاحون في أعمال الحرث، بدءا من منتصف أكتوبر[1]، وطيلة شهري نونبر ودجنبر؛ قلوبهم ظمآى، والتوجس حاضر من أن تتقلب الأجواء، وتهب الرياح الشرقية الجافة.

وسواء سقط المطر بانتظام أم بغير انتظام، تبدأ درجات الحرارة في الهبوط تدريجيا، لتبلغ مداها مع حدوث الانقلاب الشتوي، قبل أن يتحول البرد إلى زمهرير معلنا انطلاق أربعينية الليالي الشتوية يوم **12** دجنبر/ **25** دجنبر العجمي[2]، ومن ثمة انتهاء أشغال الحرث تماما.

يُعَبر عن أربعينية الليالي باستعمال الليل لأنه يكون أشد بردا من النهار[3]، علما أن النهار نفسه يكون باردا جدا، سيما صباحا، إلى حد أن الماء، في البرك، يبلغ درجة التجمد، في وقت يكتسي الفضاء غطاء من الضباب الكثيف، الصاعد إلى مدارج السمو، حيث ترصعه السماء بالغمام، فيظلم الجو نهارا؛ ولا تجد الشمس مخرجاً من بين السحب؛ تود هي نفسها لو جرّت النار إلى قرصها، من هول الزمهرير. وخلال هذه الليالي «يموت كل ما ليس له عظم من الحيوانات»[4]، بل إن ألوان البشر أنفسهم تتغير، كما تنشف الأبدان، ويجمد الريق في الأشداق، والدمع في الآماق، ويتسرب البرد ليستقر في العظام والأكباد؛ لذلك يحضن الفلاحون مواشيهم، كما يحضنون أنفسهم وأبناءهم، فلا تبيت في العراء.

زد على الزمهرير، يعيش الناس، في هذه الليالي الأربعينية، مرحلة عصيبة جدا؛ لأنهم دفنوا في الأرض جل ما إدَّخَروا من حبات الزرع، ولم تعد لهم مشاغل تدر عليهم مداخيل عاجلة. لذلك لا نعجب إذا وصفها الناس بكلام معبر جدا عن واقع الحال، هو: «عنق العام»؛ تستطيع خلاله أن ترى الفقر باديا، دون استحياء، على وجوه الناس، مصحوبا بالخوف والتوجس، والعيون تراها ملتصقة بالأرض، بينما القلوب تنبض مع نبض البراعم والبتلات، تحصي حبات المطر، تخشى أن تقل رحمة السماء فيأتي الجفاف على الأخضر واليابس.

اليومية العصرية «لبوعياد»

دجنبر 2019	ربيع الثاني 1441
Mercredi	الأربعاء
25	28
Décembre	Rabiâ II

وجدة 08 فاس 20 مكناس 23 الرباط 28
البيضاء 31 مراكش 32 أكدير 45 العيون 50

دجنبر الفلاحي		
12	الفجر :	29,5
	الشروق :	59,6
	الظهر :	04,12
	العصر :	38,2
	المغرب :	01,5
	العشاء :	31,6

دخول الليالي (40 يوما) ـ ميلاد المسيح

ورقة من اليومية العصرية المغربية الشهيرة

لكن الرجاء لا ينقطع أبدا من النفوس، أملا في تباشير خير تعفيهم من اِضطِراب البال في ليالي الشتاء الطويلة والباردة، سيما في الليالي الأربعينية، كما تقدم. والحالة هذه، حين يحل يوم العشرين منها، يتذكر الناس مناسبة، تقوم مقام العيد في حياتهم، تعرف باسم: الحجوز[5] أو الحاجوز[6]، أو الحكوز[7]، أو حاكوزة[8]، أو لحاكَوز[9]، بنطق حرفي الجيم والكاف جيما مصريا، أو الحَوْز، هكذا بلا جيم ولا كاف، وهذا الاستعمال الأخير هو السائد لدى قبائل جبالة إلى اليوم.

تحل هذه المناسبة ليلة الفاتح من يناير[10] حسب التقويم الفلاحي، الموافق ل **13** من الشهر نفسه حسب التاريخ العجمي[11]؛ علما أن كلمة يناير ذات أصل أمازيغي، ومعناها: أول العام.. لذلك يسمونه أيضا إنّاير[12]، وكذلك ينّير[13]. لذا، فاستحضار هذا اليوم له ما يبرره؛ إذ هو إعلان عن بداية عام جديد.

كان الناس وما زالوا ينتظرون هذه المناسبة السنوية، ويستعدون لها استعدادا استثنائيا، يليق باستقبال

العام الفلاحي الجديد، سيما بتوفير المواد الضرورية لتحضير الأطعمة[14]، ثم يحتفلون بها، رغم تبدل الأحوال، ويمارسون فيها، إلى اليوم، شعائر وطقوسا خاصة جدا لا تمارس إلا في «نهار الحكوز»[15].

يبدؤون هذه الشعائر وتلك الطقوس، بعد غروب شمس النهار المذكور، حيث يحرصون على تحضير «عشاء إناير»، أو «عشاء الحكوز»، المتمثل في أكلة تسمى: الدشيشة؛ المصنوعة من الشعير المدقوق في المدار الشتائي، أي ثمانية أيام قبل حلول إنّاير[16]. تطبخ الأكلة بالماء والملح، وبعد أن تصب في صحن كبير، يضاف إليها زيت الزيتون، لتكون عشاء لأفراد الأسرة جميعا؛ يأكلون حتى يشبعون جيدا، ويتركون منه للحكوز نصيبها.

مما لا ريب فيه أن الأمر، هنا، لافت، لأن الناس، في هذه الجبال، حينما يحتفلون في مناسبة كهذه يحضرون طعام الكسكس؛ لكنهم يتخلون عنه نهار الحكوز، كما أن تفسيرهم معبر وعجيب، دوّنته باحثة معاصرة، في سياق كلامها عن الموضوع نفسه، في مدينة جبلية شمال المغرب، جاء فيه: «من خصائص هذا الاحتفال في تطوان أن لا يقع تبخير الكسكس مثلا، تشاؤما من عملية التقفيل التي تخضع لها طنجرة التبخير، عسى أن لا تقفل على الناس أبواب الرزق خلال السنة الجديدة»[17]. ومن المفيد أن نستحضر، في هذا الصدد، ما رواه إدمون دوتي (Edmond DOUTTE) أن يوم إناير يتفرد بخاصية، وهي أن الناس فيه لا يطبخون شيئاً يلزم فيه استعمال الكسكاس والبُرمة[18]. ومما لا شك فيه، أننا سنتذكر بالمناسبة، أيضا، المثل الشائع الذي يقول: (والله ما قَــفَّلت لا فوّرت).

سيرا على هذا النمط، «لعل أشهر أكلة ترتبط بمناسبة حلول السنة الجديدة أو السنة الأمازيغية بقبيلة إبَقّوين [في جبال الريف، شمال البلاد]، هي أكلة «ثِموياز»، و«حرطيطا» كما تسمى محليا، والمعروفتان، على التوالي، ب«ثيغواوين» و «البغرير» لدى القبائل الأخرى. تصنع الأكلة الثانية من دقيق القمح الصلب المهيأ على شكل عصيدة سائلة يفرغ مقدار منها في «أَنْخْذام» أو «أَمْسْخار» [يعني بهما إناء من فخار ساخن موضوع فوق نار هادئة، فبمجرد ما يصب الخليط السائل فوق الإناء تعلوه فقاعات سرعان ما تتحول إلى ثقب تميز الفطيرة عن باقي الفطائر، هذا بالنسبة ل«حرطيطا»»[19]. أما أكلة «ثِموياز» فتصنع من حبوب القمح، تنقى بالغربال ثم ترطب في الماء، ثم تجرش بالمدق، ثم تذرى بالطبق وأخيرا تقلى في إناء من فخار فوق نار هادئة مع عدم التوقف عن التحريك، حرصا على جودة الأكلة[20].

للمقارنة نورد، هنا، نصا لإدمون دوتي، تكلم فيه عن عادات القبائل المغربية جنوب نهر أم الربيع، بهذه المناسبة، جاء فيه: «يعدّ الرحامنة في إنّاير...، أكلة الدشيشة بالزيت، ... ومن عادتهم كذلك أن يطعَموا العصيدة، وهي أكلة ثقيلة يعدونها من دقيق الشعير... وأما أهل حاحا فالعادة عندهم أن يطعموا «تاكلة»، الاسم الأمازيغي للعصيدة، بالزبدة والعسل، وأما فقراؤهم فيجعلون معها زيت أركان، وكذلك يتناولون عسلاً قوياً ويشربون اللبن»[21]. بينما جرت العادة في دكالة، حسب مصدر آخر، أن يتناول الناس بالمناسبة طعاما مصنوعا من القمح المغربل يسمى: «حَرْبَر»[22].

ثمة أمر آخر له علاقة بهذه الأكلة هو أن المرأة الزروالية، قبل أن تغادر المطبخ لتقديم الدشيشة عشاءً لأسرتها، لا تنسى أن تخص الحكوز بحصتها منها، لذا تضع فوق أحجار الكانون، الذي طبخت فيه الأكلة، ثلاث لقيمات، بعدد الأحجار التي يتكون منها.

زد على الدشيشة، تُحضر ربة كل بيت، بعد العشاء، في قبيلة بني زروال وغيرها من القبائل الجبلية شمال المغرب، قفة، يسمونها: طبق الحكوز، وقد ازدانت بشتى أنواع الفواكه الجافة، من زبيب وتين، ولوز، ورمان جاف، وجوز. «ويشترط أن يكون [الطبق] ممتلئا إلى حد الفيضان»[23]، تضع المرأة الطبق بنفسها أو يضعه من يقوم مقامها من الإناث، وسط أفراد الأسرة، ثم تُوزع المحتوى بنفسها بالتساوي بين الكبار والصغار، ذكورا وإناثا، ثم تأخذ من كل فرد بعضا من حصته بدعوى أنه حق الحاكوز[24].



قفة مملوءة بالجوز المسمى محليا: (الكركاع)



طبق الحكوز

قبل خلودها للنوم، تنصرف ربة البيت إلى المطبخ مرة أخرى، فتعجن ما تراه كافيا من طحين للفطور، وتضع ما يناسب من الحمص في إناء من الماء بقصد ترطيبه، كما تترك العجين يتخمر في انتظار الصبح. في الوقت نفسه، يأخذ رب الأسرة مقدار ثلاث لقيمات من الدشيشة، ويلصقها على عارضة الباب الكبير، اعتقادا منه أنها الدليل على أحوال الطقس خلال الشهور الثلاثة الموالية؛ فكل لقمة، في رأيه، ترمز إلى شهر من تلك الشهور: يناير، فبراير، مارس. وكله أمل، حينما يتفقدها صباحا، أن تكون قد جادت ببلل وفير، لأنه علامة على المطر الوافر، وسنة فلاحية إيجابية.

للمقارنة، هنا، كذلك، يخبرنا السابقون أن «الناس ليلة فاتح يناير [الفلاحي، من دون شك، في أزمور وضواحيها الممتدة على ضفتي أم الربيع في سهول دكالة والشاوية، يتناولون أكلة] الدشيشة بالزيت ويأخذون قليلا منها ثم يضعونه فوق الخيمة، فإذا وجدوا في الغد أن رطوبة الجو قد أفسدت ما وضعوه على الخيمة، استبشروا بذلك واعتبروه علامة على أن «الصابة» ستكون جيدة، وإذا كان الأمر بالعكس، تطيروا منه وانتظروا سنة تُنْذر بالجفاف»[25]. كذلك يفعلون في الرحامنة، حيث «يصطنعون كرة من تلك الدشيشة يضعونها فوق الخيمة في ذلك اليوم؛ إناير نفسه، ثم يعودون ليروها في اليوم الذي بعد، فإذا وجدوها قد تبللت وترطبت كانت علامة على أن السنة الفلاحية ستكون جيدة، وإلا كانت علامة على أن سنتهم ستكون عجفاء ماحلة»[26]. كما «... يجعل الشياظمة كرات من تلك العصيدة في العراء خلال الليل، ليتعرفوا كيف تكون سنتهم الفلاحية»[27].

ثمة أمر آخر لافت للانتباه، يعتبر ثالث الطقوس المميزة في ليلة الحكوز من الليالي الشتوية في جبال بني زروال وما والاها من البوادي، يتعلق بالأطفال الصغار؛ فأثناء العشاء لا يكف الآباء عن حث أبنائهم على الأكل جيدا من الدشيشة، ويرددون على مسامعهم أن الحكوز سيأتي ليلا لتفقدهم، وقد تشق بطن الذي لم يملأ معدته جيدا، وتضع فيه التبن ثم تخيطه. لذلك يذهب الأطفال إلى الفراش، وهم يترقبون حضور الحكوز، وفي أذهانهم أنها مخلوقة ليست من بني البشر ولا من الجن، وأنها تشبه: الغولة، لكنهم يستسلمون للنوم، خصوصا وأن الأجواء باردة والليل طويل جدا. وكلما استيقظ أحدهم صباحا سارع إلى الكشف عن بطنه، وكم تتملكه الرهبة حينما يجد سرته ملطخة بسواد الفحم، كدليل على أن الحكوز مرت من هنا، وأنها راضية عنه، دون أن يدري أن الأم هي التي فعلت ذلك به. والقصد كل القصد هو اعتقاد الآباء أنفسهم أن الأطفال إذا شبعوا ليلة الحكوز لن يجوعوا طيلة ليالي السنة[28].

بينما ينام الصبية، يكون للشبان، أي الأطفال القُصَّر، دون غيرهم من الذكور الشباب البالغين أو الشيوخ المسنِّين المُوقَّرين، يكون لهم موعد مع ليلة صاخبة؛ تبدأ بعيد غروب الشمس، بإشعال الشعل،

نسميها هنا (الشعّالات)، والجري بها في فرح وسرور، دون اتجاه محدد، كل واحد يحاول أن تدوم شعيلته أو لنقل (شعّالته) ملتهبة مضيئة أكثر من أقرانه، ثم بعد العشاء يبدأ الاحتفال بالغناء، المسمى هنا (باينو)، وهو طقس يكتسي أهمية كبيرة حتى أنه في بعض المناطق يطلق على الحكوز اسم (باينو) من باب تسمية الكل بالجزء[29]. توضيح ذلك أن أولئك الشبان، يشكلون، في كل حومة، فرقا، كل فرقة تتكون من عازف ناي أو أكثر، وضاربين على الدفوف، ومرافقين لهم يساهمون في الغناء، وبعضهم يحمل أدوات الإنارة، إذا كانت الليلة مظلمة، ثم يبدأ أفراد الفرقة في الطواف على الأبواب، وهم يرددون أهازيج عنوانها: باينو. وحربتها:

باينو أباينو	باينو يا باينو
باينو د الجبل	حلو ومزيون
وخوتي لا تخفوشي	انا معكم قد باباكم

وقولهم: «باينو أباينو» هو تهنئة من أفراد الفرقة لأنفسهم ولبعضهم البعض بالمناسبة. ولعل لكلمة (باينو) صلة قوية ب: (ماينو)، علما أن (أسكاس أماينو)، بالأمازيغية، معناها: عام سعيد، وقد وردت، وتكررت، في أحد المراجع هكذا: (بْيانو)[30].

ومن ثمة فقولهم: «باينو دالجبل حلو ومزيون» هو وصف، وفي الوقت نفسه، رجاء أن يكون احتفالهم هذا حلوا وجميلا. أما القِسم الأخير ففيه حث على إكمال الطواف دون خوف.

وهكذا، يستهلون جولتهم، وهم يرددون تلك الأشعار، وأشعارا أخرى، لمجرد الاستئناس من قبيل قولهم :

جوج حجيلات	شريق شريق
هما للطريق	وحنا للطريق
باينو أباينو	باينو يا باينو

حتى إذا بلغ الموكب بابا من الأبواب ارتفعت الأصوات بالأهازيج، وأبدع المنشدون من الكلام جميله. فعلى سبيل المثال إذا صادف أن كان اسم ربة البيت هو الضاوية، يقولون، باللهجة الجبلية :

عمتي الضاوية	ضوي علينا
من الجبل	احنا جينا
عمتي الضاوية	مرا مزيانا
مترضاشي	تردنا بلاشي

إنه مدح لربة البيت، وهم يفعلون معها مثل غيرها، مهما كان اسمها، لتكون كريمة معطاء. وكلما فعلت مدحوا صنيعها بأهازيج إضافية، كما في قولهم:

باينو أباينو	با ينو يا باينو
باش تَعّيد هاد الدار	بالحولي لشقر

والزبيب والكوار

إنهم، هنا، يتمنون لأهل الدار كلهم عيدا سعيدا، وأن يكون احتفالهم بشاة وزبيب وتين... تعبيرا عن الخير والرفاه.

أما في حال عدم الاستجابة، تنصرف الفرقة، لكنها تنسحب على إيقاع السخرية من أهل البيت. واللافت، هنا، أن الفرقة تخاطب، في هذه الحال، رب البيت وليس الزوجة؛ فمثلا إذا كان صاحب البيت الذي لم يقدم للفرقة شيئا اسمه عبد السلام، يصدحون بهجوه، مرددين :

عمي عبد السلام	لابس سلهام

سيفة دلهام

فالجملة الأخيرة هنا: (السيفة دلهام)، هي المعبرة، وتعني أن وجهه لا يليق به الفرح.

وإذا كان اسمه الخمار على سبيل المثال، يقولون :

عمي (الخمار) أها	طاح فالبير أها
شكون جبدو أها	أنا جبدتو أها

بالصبيع استيتو أها

وأما إذا كان المحصول الذي جمعوه، في ليلتهم كلها قليلا، فهم لا يترددون في التعبير عن خيبة أملهم بكلام مناسب، كقولهم :



الحمص المُحمص

النجوم طحطح — الحال اصبح

وذني طوالو — عيني احوالوا

وعلى والوا

والقصد، كل القصد، من مواكب «باينو» الغنائية وإنشادياتها هو إضفاء مسحة من المرح والاحتفالية على ليلة (الحاكوز)، أملا في أن تكون سائر الأيام والليالي، على منوالها، سعيدة، وأن يمتلئ طبق (باينو) كما امتلأت مائدة ليلة الحاكوز[31]، حتى يعم الخير العام كله.

يتواصل الاحتفال في اليوم الموالي، بل يكون هو محور أيام أسبوع الحكوز كلها. ففي صباحه يستيقظ الكبار باكرا، وتحرص ربات البيوت على تحضير أطعمة متميزة جدا، وأن تكون بكميات وافرة.

تتشمل هذه الأطعمة فيما يلي:

1. الحمص على أن يكون مُحمصا، بحيث يطبخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون ثم يخلط بزيت الزيتون ويرش بالثوم والكَمُّون، قبل أكله[32].

2. الخبز المطبوخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون، وليس في الفرن. وما يميزه، أيضا، أنه يكون مرصعا بحبات الزبيب واللوز والجوز.



الخبز المرصع بحبات اللوز والزبيب والجوز

3. السفنج محشو بالسردين[33]، وهي أكلة مستعملة كثيرا في هذه القبيلة دون غيرها من القبائل المغربية، حيث يصير السمك حشوة داخلية مستترة بالمرة في بطن ذلك الكعك المحلي المقلي بزيت الزيتون، وهي أيضا الأكلة الأكثر تميزا في مائدة الحكوز في هذه الجبال والفجاج الزروالية. ولاشك أن هذا الطعام له دلالته، كما الدشيشة، والفواكه الجافة.

أسباب ودلالات الاحتفال:

بم نفسر هذه الشعائر والطقوس؟

نستهل محاولة الإجابة بالإشارة إلى أن نهار الحكوز، يصنف في مصادر مغربية قديمة، ضمن أعياد النصارى، على اعتبار أن «اليوم الأول من يناير.. [هو] سابع المسيح عليه السلام»[34]. من ثمة، وقف الفقهاء، منذ وقت مبكر، موقفا مناهضا لما كان يجري من طقوس بالمناسبة باعتبارها بدعة لا يقبلها الشرع، على نحو قول أبي بكر الطرطوشي (ت. 520هـ/1126م): «ومن البدع اجتماع الناس بأرض الأندلس... على إقامة (يَنَّير) بابتياع الفواكه كالعجم، وإقامة العنصرة، وخميس أبريل، بشراء المعجنات والإسفنج المبتدعة

وخروج الرجال جميعا أو أشتاتا مع النساء مختلطين للتفرج»[35]. وسار الأمر على هذا النحو حتى في الفترة المعاصرة. نقول هذا الكلام استنادا إلى تفسير محمد البشير الفاسي، المتوفى عام 1930م، جاء فيه: «توجد بها [يعني، قبيلة بني زروال، حيث قضى فترة مهمة قاضيا] بعض عوائد لا مستند لها في الإسلام، لكنها قليلة، ولعلها من آثار المسيحية التي كانت منتشرة في جبال غمارة زمان الفتح الإسلامي، من ذلك الاحتفال برأس السنة الشمسية (الحكوز)، وهو المعروف عند الفرس بالنيروز[36]، فإنهم يحتفلون به احتفالا خاصا، يعدون فيه المآكل ويعقدون الاجتماعات للتزاور بينهم ومبادلة التهاني، ومن المأكولات المخصصة عندهم، لذلك اليوم، السفنج محشو بحوت السردين»[37]. أما إدمون دوتي فقد وجد في طقوس الاحتفال بالحكوز ما يشبه العادة الجارية في القرى الفرنسية أثناء أعياد الميلاد، واحتفال الشرقيين أيضا بميلاد المسيح، وأضاف قائلا: «وهنالك، بطبيعة الحال علاقة وثيقة بين إناير ومولد عيسى عند المسلمين»[38].

إلى ذلك، أخبرنا الحسن الوزان أن أهل فاس كان من عادتهم أن يأكلوا الخضار السبع لا للاحتفال بالأول من يناير العجمي، بل يطعمونها في أعياد الميلاد (25 جنبر)[39]. ومما كتبه في هذا الصدد، قوله: «لا تزال بقايا من بعض الأعياد التي خلفها المسيحيون، ينطق فيها الناس بكلام لا يعرفون له معنى. ففي ليلة ميلاد المسيح يأكلون نوعا من ثريد مصنوع من خضر متنوعة كالكرمب واللفت والجزر وغيرها. ويطبخون عدة أنواع من الخضر مجتمعة على حالها دون تقطيع، كالفول والحمص وحبوب القمح، ويأكلون هذا الطعام، في تلك الليلة، كما لو كان حلوى لذيذة، ويضع الأطفال في اليوم الأول من السنة أقنعة على وجوههم ويتوجهون إلى الأعيان يطلبون منهم الفواكه، وهم ينشدون أغانيهم الصبيانية»[40].

كما ارتكز إدمون دوتي في التأكيد على أن عادة الحكوز ترجع إلى ما قبل انتشار الإسلام على طبيعة الأطعمة التي تسود في البيوت يومئذ، كما في قوله: «ولما كانت عصيدة الحبوب أكلة ضاربة في القدم بطبيعة الحال، فإن في هذا الأمر ما يشهد على أن هذه العادة تعود بأصولها إلى العصور القديمة»[41]. كما أكد البشير الفاسي على أن أهم ما في تلك العادة هو إعداد المآكل، وركز بدوره على مآكل لا تطبخ كثيرا في الأيام العادية، ولا تجتمع كلها إلا على مأدبة الحكوز. زد على هذا وذاك، إن الهدف الأساسي من الاحتفال، اليوم وقبل اليوم، هو أن تكون الأطعمة وفيرة، حتى في البيوت الفقيرة، وأن يأكل أفراد الأسرة، وخاصة الأطفال، حد الشبع، لذلك شاع قول وجرى مجرى الحكمة، مفاده: إنّ من لم يشبع نهار الحكوز لن يشبع طول العام[42].

يعني هذا أن الاحتفال له علاقة وطيدة جدا بالمآكل، التي يحاط تحضيرها بهالة من الطقوس؛ أصولها متوارثة، دون شك، وضاربة في أعماق التراث القديم، لعلها تعود إلى زمن سحيق. وهذا ما نبه إليه بعض الباحثين في قوله: «هناك، أيضا، احتفال فلاحي يسمى النايرة [حاكوزة]، وهو من أصل روماني عتيق»[43]. بل ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن أصلها أقدم من العهد الروماني بكثير، علما بأنها كانت سائدة عندما وطأ الفنيقيون أرض شمال أفريقيا، كما أنها، مثل غيرها من الشعائر الزراعية الأمازيغية، منبثقة من أفكار محلية، نشأت مع نشوء المجتمع الزراعي في بلاد الأمازيغ[44].

وقد ظلت تلك الطقوس محفورة في الذاكرة الجمعية للمزارعين أو الفلاحين بشكل عام، طالما أن العمل الفلاحي هو عصب عيشهم، لأن الغاية الكبرى من ذلك الاحتفال بتلك الطريقة هو أن يتيسر المحصول الوافر، ويتحقق الشبع طول العام، كما في نهار الحاكوز.

معناه، أن الخوف من مردود ضعيف ظل الهاجس الأكبر في حياة الفلاحين. من ثمة، ظلت الجهود المبذولة، مهما بلغت، تحتاج للمباركة. ومن هنا جاء الاحتفال بالحكوز، مثل كل الاحتفالات الرمزية، ذات الطابع العتيق جدا، والتي تحدث إلى يومنا هذا في عدد من الأماكن التي استوطنها الأمازيغ، حتى التي رحلوا عنها.

إذن، الهدف من الاحتفال بالحكوز هو التأثير على المحصول، من خلال تقديم القرابين للسماء عسى أن يتجدد اللقاء بين مصدري الإنتاج: الأرض والمطر،

فتحيا الأرض من جديد بعد موتها وتعطي الإنتاج المأمول؛ من باب الاعتقاد أن المحصول هو نتاج زواج بين عنصر أنثوي هو الأرض وعنصر ذكري هو المطر. وعندما يعطي هذا الزواج نتائجه، فإن الأرض تموت مع الحصاد، لذا وجب انتظار زواج جديد، في حالة القيام بالطقوس والممارسات التي تؤمّن إحياءها، على رأس كل سنة، تبعا للعادات والتقاليد الأمازيغية القديمة[45].

في هذا الصدد بالذات، نشير إلى أن فترة «الليالي» الشتوية تنقضي بعد نهار الحاكوز بقليل، وذلك في 20 من شهر يناير الفلاحي الموافق لـ 2 من شهر فبراير العجمي، مُبشّرة باقتراب فصل الربيع الذي يبدأ يوم 15 فبراير الفلاحي / 28 فبراير العجمي.

في أواخر الربيع، يحتفل الناس، في قبيلة بني زروال بمناسبة أخرى، ينطقون حروفها مُدْغمة، هكذا: «مَوْتْلارض» ؟ هل تدري معناها ؟

لك أن تخمن. لكن لا تسرح بعيدا، فالمسألة لها صلة وثيقة بالحياة والأرض. إنهم يقصدون، بكل بساطة: موت الأرض[46]. وتاريخ موتها هنا يوافق حلول يوم 16 ماي فلاحيا. دليلهم على ذلك أن القشرة الأرضية تجف، وتصل حدا يصير من العبث زراعتها بعد هذا التاريخ، إلى حين. وهي، في الوقت نفسه، إشارة إلى استهلال فصل الصيف الذي يحل بشكل رسمي في اليوم الموالي، الموافق لـ 17 ماي الفلاحي أي متمه العجمي[47]، معلنا إمكانية الشروع في حصاد الزرع، ولو كانت أعواده لا تبدو عليها علامات اليبس، كما في قول مأثور محليا: «في مايو حصد الزرع ولو يكون فليو»، تشبيها له بالنبتة العطرية الشهيرة في تلك الفترة من السنة حيث تكون يانعة. وبالمناسبة يحتفل الناس، يوم 17 ماي، احتفالا خاصا، يحضرون فيه طعاما متميزا، يودّعون به الربيع ويستقبلون الصيف، وهو: البيض المسلوق مع السمن والحليب.

واضح، إذن، أن احتفال الحكوز بطقوسه المتميزة، يستمد جذوره من التراث الديني القديم. ويتمحور كله حول فكرة إحياء خصوبة الأرض على رأس كل سنة. علما أن التصور القائم لخصب الأرض، في الضمير



(أكلة موت الأرض)- بيض وحليب وسمن.

الزراعي، شبيه بإخصاب المرأة؛ وهذا ما يفسر، أيضا، الاعتقاد الشائع، إلى الآن، أن الأرض التي تباركها المرأة من خلال زراعتها تعطي منتوجا أفضل[48]. وهذا ما يجد علته، كذلك، في كون المجتمع الزراعي القديم مجتمعا أميسيا، يعني أن السيادة فيه كانت للربة الأنثى، خلاف المجتمع الرعوي أو المعتمد على القنص والصيد الموصوف بأنه مجتمع أبيسي؛ أي تكون فيه السيطرة للرجل، ويكون الرب الأول مذكرا[49]. منطوق هذا الكلام هو أن الاحتفال المسمى الحكوز ما هو إلا بقايا الطقوس سادت في المجتمع الزراعي قديما[50]؛ طقوس يستحضرها الناس اليوم، في القرى المغربية كما بالمدن، تقليدا للسلف، دون أن يدركوا مدلولها الأصلي بوضوح، والذي هو إخصاب الأرض بالمطر أو حدوث التزواج المقدس بينهما أملا في رزق جيد ووفير، في وقت كانت زراعة الأرض مصدرا أساسيا للعيش.

إلى ذلك، لعل الغائب الأكبر عن مائدة الحكوز التقليدية، بكل طقوسيتها، كما هو الحال في القبيلة الجبلية الزروالية، إلى اليوم، هو لحوم الحيوانات جملة وتفصيلا، علما أن نحر الأضحيات غالبا ما يكون هو القربان المناسب، والأكثر حضورا، في الاحتفالات بشتى أنواعها[51]، لكن في الحكوز لا نجد سوى لحم السمك، وما يرافقه من صنوف أخرى معينة من الطعام ذات الأصل أو المنشأ النباتي تحديدا، بل إن اختيار السمك وطبخه محشوا في العجين لمثير حقا. لكن العجب يختفي إذا ما علمنا أن الأمازيغ في تاريخهم القديم قدسوا، إلى

جانب قوى الطبيعة من جبال وصخور ومياه، السماء والكواكب والنجوم[52]، كما قدسوا الحيوانات مثل النعام والكبش والثور والأسد والفيل[53]، وقدسوا الأسماك أيضا[54]. ولعل الخصوصية التي يتميز بها السمك عن غيره هو أنه حيوان يعيش في الماء، وحاجة الأرض، كل الحاجة، إبان الليالي الشتوية، وما يعقبها من ليال، هو للماء أكثر من أي شيء آخر، وليس ثمة أقوى قربان يمكن تقديمه للسماء لتجود بالمطر من مخلوق يكون مائيا، وليس ثمة أروع من قربان يقدم محفوظا في لفيف نباتي. كما يمكن أن نستغل هذا المعطى لنرى فيه بقايا طقس من طقوس مغربية عريقة، ساد كذلك في مصر وبلاد الرافدين، حين كانت تقدم عروس رمزية لإله المطر حتى يتكرم بإرواء الأرض وتخصيبها لإنبات النبات، على أساس أن رب الخصوبة والتكاثر وتجديد الحياة، لا يقوم بعمله إلا إذا التجأ إليه عباده بالصلوات والهدايا وتقديم العروسة التي تمثل هنا السمكة، واللافت أن هذه العملية كانت تحدث، في مناسبات محددة، منها الانقلاب الشتوي نفسه[55].

الخلاصة، نجملها في عنصرين اثنين:

- إن الحاكوز أو أنّاير، في الأصل، عيد، كغيره من الأعياد الفلاحية، التي يحكمها التقويم الشمسي، بل تعد من الأعياد الشمسية الضاربة في القدم؛ مارس خلالها الفلاحون طقوسا تثير من التساؤلات أكثر مما تجيب عنها، لكنها ليست فرجوية ولا للتسلية قطعا، بقدر ما هي شعائر قربانية استعدادا لموسم زراعي جديد يحتاج للمباركة، وفرصة يتقرب فيها الفلاح بقوة من السماء، ويجدد الموعد مع الأمل.
- إن الحاكوز، اليوم، صارت عادة من العادات، التي بقيت بعض طقوسها مرعية عند الفلاحين في المغرب، رغم تبدل الأحوال والعقليات، وتغير سبل الحياة وتعدد موارد العيش، لتقيم البرهان على مدى تجذر الأعراف في المجتمع الفلاحي، ولتؤكد على أن الثقافة تظل مصاحبة للإنسان، لا تنمحي، ولكنها تتكيف مع تبدل الأحوال.

- الهوامش

1. راجع: محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبد الرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009هـ/1430م، ص40. علما أن محقق الكتاب استبدل حرف الراء في اسم المؤلف بالزاي، هكذا: المزغيثي، وهذا سبق قلم.
2. السنة العجمية، ويقال لها الشمسية حسب ما ورد في المصادر القديمة. راجع: المصدر نفسه، ص25. وهو الذي يوافق التقويم المعروف بالميلادي.
3. عنوَنَ محمد غازي الحجاجي، كتابه بهذا المثل: خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، يونيو 2015م. وراجع المرجع نفسه: ص24.
4. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص36.
5. المصدر نفسه، ص30، 38.
6. حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات كتب مكتبة سلمى الثقافية/ منشورات مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019م، ص255.
7. محمد البشير الفاسي، قبيلة بني زروال: مظاهر حياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، مطبوعات إفريقيا الشمالية التقنية، الرباط، 1962م، ص13 .
8. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزمور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989م، 125، هامش(*). حسناء محمد داود، تطوان... مرجع سابق، ص255.
9. عبد العزيز طليح، إبقّويَنْ: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016م، ص94.
10. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص30.

د. رضا بن تامي - الجزائر



الطب الشعبي والمقدس في الثقافة الشعبية العربية: قراءة سوسيو-انثروبولوجية في قوة المكانة

إن وصول الطب الحديث ذروته من التطور هذا لا يعني أنه قضى على الطب الشعبي، لأن هذا الأخير بأبعاده التقليدية مازال منغمسا في الذات العربية، حيث يلاحظ على الكثير من الفئات اقتناءها للنوعين الحديث والشعبي وهذا ما تؤكده نتائج الدراسات الامبريقية، التي تقر استمرارية الطب الشعبي في العلاجات المختلفة.

يدخل الطب التقليدي ضمن سجل الثقافة العالمية القديمة، إذ لا تكاد مدينة أو قرية تخلو منه، فهو ظاهرة قديمة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ البشري، كما أنه يمثل حقلا تعمل فيه المرجعيات الدينية، الثقافية وحتى النفسية عملها.

تماما كما في باقي الظواهر الإنسانية والاجتماعية، الطب التقليدي هو حقل خصب للدراسة والبحث وفي هذا الفصل

سنحاول التطرق إلى تاريخ الظاهرة عبر المجتمعات التي مرت، كذلك تتطرق إلى ماهية الطب الشعبي وأهم مظاهره وأنواعه والعناصر المفاهيمية المتعلقة به، بالإضافة إلى المعالج أو الفاعل الرئيسي وعلاقة الطب التقليدي بظاهرة المقدس.

تعريف الطب الشعبي:

يعتبر «يودر» Don yoder أن الطب الشعبي عنصر من الفلكلور، يوجد في ثقافات يذهب التقليد بين بيئة صالحة لنموه وازدهاره، بالإضافة إلى المناطق الجبلية المنعزلة التي لا تربطها بالعالم الخارجي وسائل الاتصالات أو مواصلات، ضمن الناحية الاصطلاحية حدد «يودر» مصطلح «شعبي» على نحو ما حدده «رتشارد فايس» الذي توصل إلى تعريف لهذا المفهوم ليس بمعنى الطبقة أو المستوى الثقافي في المجتمع وإنما كطريقة للتفكير يعيش الأفراد في داخلها، وتتحدد في عالم اليوم مع غيرها من أنماط أخرى للتفكير.

ويعد هذا التحديد الاصطلاحي الذي يبرره «يودر» بأنه قد يساعد على تكوين خلفية تيسر للوصول إلى أكثر تعريفات الطب الشعبي بأنه: «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج، وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات تتعلق بالوقاية من المرض، ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العلمي»[1].

العناصر المفاهيمية في الطب الشعبي:

يذهب Don yoder إلى أن الطب الشعبي بمعناه المتعارف عليه الآن، يتصل اتصالا ثانويا بالطب الأكاديمي في أجياله المبكرة، فكثيرا من الأفكار والممارسات التي تدخل الآن في دائرة الطب الشعبي، كانت متداولة ذات اليوم في الدوائر الطبية الشعبية التي تدخل في إطار الثقافة وقبل أن يتحدث عن تقسيمات الطب الشعبي يوضح «دون يودر» أن هناك ثلاثة تقسيمات وأنماط من الطب تمارس الآن على امتداد العالم:

- الطب البدائي médecine primitive؛
- الطب الشعبي médecine populaire؛
- الطب الحديث médecine moderne .

وهناك بين المستويين: الأول والثاني أي بين الطب البدائي والطب الشعبي أوجه للشبه وأوجه الاختلاف فمن أوجه الشبه، أنهما يشتركان في عناصر شائعة من المواد العلاجية، أساليب وطرق العلاج، والنظرة للعالم.

أما فيما يتعلق بأوجه الاختلاف، فإنه على الرغم من أن النمطين يتقاسمان معا النظرة للعالم ووسائل العلاج وخاصة في الجوانب السحرية فإنهما يختلفان في السياق الاجتماعي والثقافي، إذ أن الطب البدائي هو النمط الطبي الوحيد المعروف في داخل الثقافة، بينما الطب الشعبي يحتل مكانة ويوجد جنبا إلى جنب مع الطب الرسمي وهو الطب الحديث، كما يجب ألا ننسى نقطة هامة وهي: أن الطب الشعبي أو البدائي في وسائل وأساليب علاجية مستمدة من المحاولات المتكررة عن طريق التجربة والخطأ.

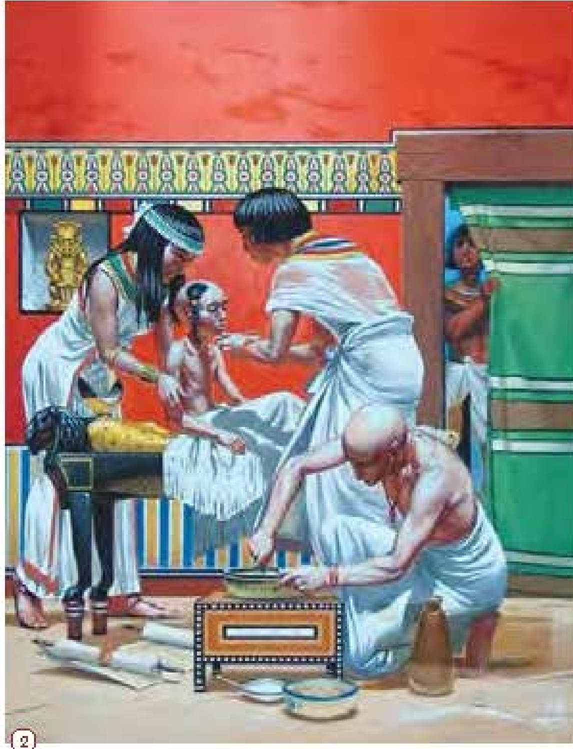
تاريخ الطب الشعبي:

من المؤكد أن التطور الحاصل في الطب لم يحدث دفعة واحدة وبشكل واحد، بل حدث وفق تسلسل زمني معين وعن طريق المحاولة والخطأ. فالطب له تاريخ تماما كما للناس تاريخهم أيضا، فالإنسان الأول شعر بحاجة إلى الطب فسلم بكل ما أوحى عليه عقله عن طريق محاكاة للطبيعة وهذا عن طريق تجارب عديدة وطويلة. فلجأ في بداية الأمر إلى عبادة الأوثان معتقدا بأنها تطرد الأرواح الشريرة والتي هي مصدر الأمراض كما أوضحه «مالينوفسكي» في دراسته لمكانة ودور الأسطورة في بسيكولوجية البدائيين حول قبائل التروبرياند في غينيا الجديدة، بأن الأوثان هي الشافي الوحيد ويكون شفاؤها بالدرجة الأولى سيكولوجيا.

إن اتصال الطب في بادئ الأمر بالأوثان جعله يشوب بالخرافات والاعتقادات الباطلة فاحتكرته فئة معينة من الناس سيطرت على الآخرين سيطرة مطلقة ففرضوا أنفسهم كهنة وآلهة، ونظرا لاعتقادهم الكبير بهذه الخرافات، شيدت لبعضهم معابد تضمن استمراريتهم بعد فنائهم.

ولقد ساهم «أبقراط» كثيرا في وضع قطيعة بين هذه المرحلة والمرحلة التي تليها، فلقد فصل الطب عن الآلهة واعتمد الطب عنده على التجربة[2]، كما أن هذه التجارب التي كان يعتمد عليها الإنسان ترتبط ارتباطا وثيقا مع الطبيعة، فالإنسان منذ أقدم العصور كان يؤمن بقوى الطبيعة وأرجع كل ما يلحق به من أمراض إلى أسرارها، فالمجتمعات القديمة عرفت النباتات بأنواعها، وأصبحت بمرور الوقت وتكرار التجارب تفرق بين الضار والنافع، الحلو والمر..الخ. فرغبة الإنسان الأولى، هي المحافظة على صحته دفعت به منذ نشأته إلى التفكير في الأعشاب الطبية واستعمالها للمعالجة. وقد سلك في ذلك طرقا عديدة ومتنوعة منها ما كانت قائمة على التجربة والفطرة، ومنها ما كانت قائمة على أساس التقاليد والمعتقدات الدينية أو الشعوذة أو عقاب الهي يلحقه الإله بالإنسان عقابا له لما ارتكبه من الأخطاء، كذلك بحثوا عن تصرفات روحانية لدى الكهنة والمشعوذين والسحرة، ظنا منهم أن هؤلاء لهم دراية وتصرفات روحانية، وأنهم الوسطاء بين الداء والمسبب، فاستعملوا الأعشاب بشكل بخور لاستحضار الأرواح كما يعتقدون.

فالطب في هذه المرحلة الموغلة في التاريخ، كان مبنيا على العالم الروحاني للمجتمعات البدائية التي، استوحت أفكارها من خبايا وأسرار الطبيعة. والطب الشعبي كما عرفه دون يودر donyoder على أنه «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات، تتعلق بالوقاية من المرض ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العالمي»[3].



2

الطرق العلاجية في المجتمعات القديمة:

1) عند البابليين:

يعتبر البابليون أول من استخدم التنجيم في الطب، كما اهتمت المدينة البابلية بالطب، فبحثت في المداواة والعلاجات، كما اعتبر البابليون أول شعب أو حضارة عرفت القانون وكان ذلك على يد (حمورابي)، أما فيما يتعلق بالميدان الطبي، فلقد كانت النصوص القانونية واضحة جدا فتناولت أجور الأطباء وحددتها، كما حذرت الأطباء من الوقوع في الخطأ وجعلتهم مسؤولين عن الأخطاء التي يرتكبونها فتؤدي بحياة المريض، وكان الأطباء عند البابليين مقسمين إلى ثلاث أقسام:

- فئة المعالجين بالنصح؛
- فئة المعالجين بالأدوية النباتية والحيوانية والمعدنية؛
- فئة المعالجين الذين يستعينون بالطلاسم والاعتقادات.

وتذكر الدراسات التاريخية أن البابليين عرفوا أكثر



من 250 عشبة طبية و180 عقارا معدنيا وحيوانيا[4].

2) عند المصريين القدامى:

لقد كان للمصريين القدامى كذلك معرفة واسعة في ميدان التداوي بالأعشاب. ولم تكن معرفتهم تقل عن معرفة البابليين حول الطرائق العلاجية، فلقد وجدت مستحضرات وعقاقير علاجية في مصر وذلك حوالي 1550 ق.م تقريبا. ولا تزال بعض هذه المستحضرات تستعمل حتى هذا اليوم، ولقد أبدى الأطباء المصريون آنذاك مهارات وخبرات عالية في عملية اختيار المواد العلاجية وتحضيرها بدقة وإدخالها ضمن الخطط العلاجية، وحسب ما ذكره الباحث الألماني «جورج إيبرس «George Ebers» واستنادا على ما قرأه في المخطوطات الهيروغليفية المكتوبة على ورق البردة، إن الطب المصري الشعبي ضم فترة تقدر بحوالي 2000 سنة ق.م وكانت لهم حدائق خاصة بالنباتات الطبية كما أنهم عرفوا 400 مفردة منها نباتية وحيوانية ومعدنية[5] وعثر «جورج ايبرس» على وصفة طبية في الأقصر عام 1873 واعتبرت تلك الوصفة أقدم وثيقة طبية مكتوبة. فالطب كان في نظر المصريين القدامى مجالا من المجالات التي تندرج ضمن علم العبادات، لذلك اعتمدوا على الآلهة عند التطبيب.

3) عند الصينيين:

لقد عرف الصينيون الطب منذ زمن طويل، فلقد بحثوا في هذا المجال مطولا ولا زال انشغالهم في تواصل إلى حد الآن خاصة فيما يتعلق بالعلاجات التقليدية، وارتبط الطب عند الصينيين بالحياة الدينية والفلسفية حيث كانوا يعالجون الكثير من الأمراض وإلى حد اليوم بالمعتقدات الدينية فاعتمدوا على المفردات النباتية والوسائل الطبيعية والحمامات والحجامة، ولقد كان لهم الفضل الكبير في معرفة واكتشاف الوسائل والآلات الجراحية البسيطة، كما أرجع الأطباء الصينيون فيما بعد سبب العلل والأمراض إلى الطبيعة وظواهرها. فكانوا يرجعون سبب المرض إلى: البرد والرطوبة والجفاف لذلك توصلوا إلى أن الفصول مسؤولة عن الأمراض فقالوا: إن أمراض الصدر تحدث في فصل الشتاء وأمراض الجلد في فصل الصيف. كما أن الصينيين اكتشفوا كثيرا من العقاقير ك:عقاقير الكافور والشاي والأفيون..إلخ، كما وصف الإمبراطور «شيننونغ - Chen Nong» بإمبراطور الأعشاب وهذا لمعرفته وإحصائه لحوالي 365 عشبة طبية. كما يعتبر بمثابة المكتشف الأول لعملية الوخز بالإبر واستعمال نبتة الشيح والتي لا تزال مستعملة لحد الآن، كما يقومون بتصنيف الأدوية والعقاقير ويعتبرون روادا في علم الصيدلة.

تعريف الطب الشعبي الطبيعي:

يعتبر الطب الشعبي الطبيعي الفرع الذي ينظم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة، أو بين الإنسان وبيئته التي يعيش فيها، والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، مما يسر ظهور أطباء العلاج الشعبي Ard

Doctors والمدلكين Rub Doctors فضلا عما عداها من ردود أفعال واستجابات أخرى تجاه عالم الحيوان، عوالم الطبيعة الأخرى كالمعادن وأوارها التي مكنت الإنسان عن طريق التراث التجريبي الطويل من اختبار كفاءته جنبا إلى جنب مع النباتات الطبيعية[6].

فالطب الشعبي يعتبر جزءا من المعارف الشعبية التي تكونت عبر الأزمنة الطويلة، واستمرت بسبب ارتباطها بالطبيعة وبظروف اجتماعية وهو نوع من التداوي يقوم به محترفون أو غير محترفين باستخدام بعض النباتات وبعض من أجزاء الحيوانات.

المعرفة الطبية الشعبية المتمثلة في النوع النباتي تضم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان وبين بيئته التي يعيش فيها والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعي الإنسان في علاج أمراض عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، بالإضافة إلى المعادن والأعضاء الداخلية والخارجية للحيوانات.

تاريخ الطب الشعبي الطبيعي:

لاحظ الإنسان الأعشاب الزكية وتمناها لغذائه أو يتخذ منها عطراً ليملأ نفسه انشراحاً. لما لاحظ أن هناك نباتات لا يقربها طير ولا يرعاها حيوان. تحيّر في أمرها! وكان من ملاحظاته أن أغنامه رعت كلأً ولم تمضِ سويعات حتى اعتراها الإسهال. وتكررت الملاحظة، وفي أحد الأيام انتابه الإمساك وكان شديداً فأقض مضجعه وتذكر العشب المسجل فذهب إليه وهو في خوف. قطعت يداه بعض وريقاتها ومضغها بحذر وكان سروره حين جاءه الإسهال. وزال عنه كابوس الإمساك، وبالتأكيد حمل البشرى إلى عشيرته. وبذلك اكتشفت خواص السنامكي وذاع استعماله.

تكررت المشاهدات وتعددت النباتات وكثرت المحاولات والتجارب. وكم كان بعضها مربكاً وقاسياً. بدأ حكماء العشائر يجمعون هذه النباتات ويحتفظون بنتائجها وصفاتها ليُداووا بها المرضى. وكلما كثرت هذه المعلومات وزادت عن الحصر الذهني وخُشيَّ عليها من النسيان أو يموت صاحبها بدأت الحاجة إلى التدوين. فظهرت أول الكتب الطبية.

إن أقدم التقاليد الطبية هي من الصين وبلاد سومر ما بين النهرين ومصر والهند (أما أوربا فكانت في عصور الظلمة)، ففي الصين (في حوالي 3000 إلى 2730) سنة قبل الميلاد ألّف الإمبراطور الصيني شن نونغ موسوعة تحوي على /375/ علاجاً عشبياً منها عشبة الجنسج (Gensing) ونبتة الأفيون ونبتة الافدرا.

والمخططات السومرية (2500 سنة ق.م) تعددّ كثيراً من الأدوية التي ترتكز على النباتات كما أن بعض المخطوطات (حوالي 2200 سنة ق.م) تسجل ألف نبتة طبية. وفي حوالي (2500 سنة ق.م) عدد الآشوريون /250/ صنفاً من النباتات الطبية. كما أن حمورابي (الذي حكم من 1728 – 1686 ق.م) ذكر الكثير من النباتات الطبية.

وبالنسبة إلى مصر فإحدى أوراق البردي الأثرية المحفوظة بمتحف برلين توضح بجلاء أول كتاب طبيّ وضعه الملك أتوتيس خليفة الملك تارمر (حينا). وممن نبغ في الطب الشعبي هو الوزير (امنحوتب) وقد عظمّه المصريون وجعلوا تمثاله رمزاً لإله الطب وكان في أيام الأسرة الثالثة قبل المسيح بنحو 3500 وكان عالماً بالفلك والكيمياء والهندسة ولد في غنخ تاوي وكان وزيراً للملك زوسر وكان كبير الأطباء ورئيس الكهنة.

وفي زمن الملكة حتشبسوت أرسلت بعثة إلى بلاد بنت (الصومال واليمن) مكونة من أسطول من خمس سفن كبيرة وتسع سفن صغيرة لاستجلاب بذور نباتات المر والصنل والخشخاش وغيرها من النباتات الطبيعية المهمة وزَودت البعثة بهدايا نفيسة إلى ملك (بنت) وكبار مملكته وقد جلبت هذه البعثة حوالي /32/ نباتاً. وفي عهد تحوتمس الثالث أُدخلت زراعة الرمان والزيتون والقرطم والعنب وكثير من النباتات الطبية والعطرية.



4

وتدل آثار «بني حسن» و«دهشور» وما حوته كثير من المقابر المصرية القديمة من نباتات طبية وعطرية ومما يلي بعضها: «آس، أفستتين، بردقوش، بصل الفأر، بلوط، بلسان، توت، تين، ثوم، جاوي، جوز، حبة سودة، قميض، حشيش، حناء، خروع، خشخاش، ختمية، زعفران، زنزلخت، زيتون، سليخة، سماق، شنبل، سمسم، سنط، سنامكي، شبت، شعير، شمر، شوكران، شيبة، صبار، صفصاف، صنل، ضرو، عرعر، عنب، غار، فلفل أسود، قصب الذريرة، قرطم، قرفة، كافور، كتان، كراوية، كرفس، كزبرة، كمون، لوتس، لوز، ليمون، مصطكي، مر، صيعة، وزنجبيل، فردين».

لقد اهتم القدماء المصريون بالنباتات الطبية وكانوا يؤلهون النيل ويسمونه «هابي» أي المحسن لمصر وقد رفعوه إلى مصاف الآلهة. وكان الإله «رع» أو «آمون رع» هو خالق النباتات. وفي الأساطير المصرية إن هذه النباتات هي الدموع التي تسقط من عيون الآلهة أو الريق الذي يخرج من أفواههم فإذا دمعت عيون «حوريس» نبتت روائح زكية أما دموع «رشو وتفنوت» ابن وابنة الشمس فتتحول إلى أشجار البان أما الريق الذي يخرج من «رع» فيخلق البردي.

ولقد اشتهر القدماء المصريون باستخدام النباتات الطبية في البخور والعطور وكانت هي الطقوس الأساسية في دياناتهم. فكان الكهنة يحرقون البخور لكي يطردوا الشياطين والأرواح الخبيثة وكانوا يطلقونه حين الاستعانة بالآلهة واستعطافاً لها، وكانوا يعتقدون أنه يساعد الروح في صعودها الأخير. تعود تفاصيل الطب المصري إما إلى ما ذكره علماء اليونان في كتبهم عن علوم المصريين القدماء وذكروا النباتات التي استعملوها والمركبات الطبية التي أخذت عنهم ومن هؤلاء العلماء اليونان ديودور وهيرودوت وسترابون وأرسطو، ديسكوريدس، وثيوفراستوس. أو إلى الكتب المصرية التي بقيت من عهد قدماء المصريين وهي المعروفة بالقراطيس الطبية.

إنه طب شعبي متوارث جيلا عن جيلا وقد يتخذ تسميات أخرى كالطب الشعبي، وهذا النوع يهتم اهتماما كليا بالأعشاب سواء البرية أو التي تزرع في البيوت، بحيث أن هذا النوع يمثل ردود الفعل المبكرة لاستجابة الإنسان لبيئته الطبيعية التي تتضمن جهد الإنسان وسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات والمعادن والمواد الطبيعية من جسم

الحيـوان[7]، حيث كان الإنسـان يلجأ حينها إلى البسـاتين سـواء البرية أو التي يغرسـها هو، فيرعاها ويستخدم تلك الأعشـاب الطبيعيـة والنباتات التي تغلى وتشـرب عن طريق الشـاي، لعلاج دائه فمثلا: لا يعـد أوراق التبغ كما يعد أوراق الشـاي لأن هذه الأوراق تنفع كثيرا آلام البطن. فهنـاك الكثير ممن ينشـغلون بالنباتـات ويدعون أطباء العلاج بالأعشـاب[8].

المقدس والطقس:

ارتبطـت الجـذور الأولى للاهتمـام بصحـة الإنسـان وتفسـير الأمـراض ومصـادر نشـأتها بالجوانـب الخرافيـة، وإن مـا يصيـب الإنسـان مـن مـرض يعـود في الأصـل إلى الأرواح الشـريرة وغضـب الآلهـة لهـذا انتشـرت الممارسـات السـحرية، وزيـارة الأماكـن المقدسـة والنـداء على آلهتهـا، ومحاولـة كسـب رضاهـا ودفـع الأرواح الشـريرة المسـببة للمـرض فوقـف الإنسـان عاجـزا أمـام ظاهـرة المـرض، أي فقدانـه للتـوازن مـع قوانـين الطبيعـة بحيـث سـعى للتوفيـق بـين نفسـه وبـين القـوى الـتي تحكـم حياتـه، وذلـك لإعـادة هـذا التـوازن المفقـود مسـتغلا الطبيعـة المحيطـة بـه ومنتجهـا طـرق عـلاج طبيعيـة ممتـدة مـن البيئـة الطبيعيـة (أعشـاب - وعقاقـير نباتيـة وحيوانيـة) فاسـتمرار هـذا البحـث عـن العـلاج منـذ العصـور القديمـة إلى يومنـا هـذا بحيـث أصبـح الطـب الشـعبي لـه خاصيـة تضمـن لـه الاسـتمرارية والتطـور. وأصبـح ينافـس الطـب الرسـمي، رغـم التحـولات والتغـيرات الطارئـة علـى المجتمـع، إلا أن التصـورات الاجتماعيـة مازالـت تتقاسـمها القضايـا الغيبيـة والموضوعيـة، وهـذا راجـع إلى العوامـل الاجتماعيـة والثقافيـة والاقتصاديـة للمجتمـع، دون إغفـال أهميـة الأوضـاع الطبقيـة الـتي تلعـب دورا بـارزا في تحديـد أسـاليب مواجهـة المـرض، وهـذا يثبـت كذلـك سوسـيو ثقافـة المجتمـع وظلـت هـذه التقاليـد حيـة حـتى الآن في وجـدان كافـة الشـعوب ففـي المجتمـع الجزائـري مـازال الإقبـال علـى الطـب الشـعبي متـداولا بكـثرة ودون أي اصطـدام أو تناقـض مـع الطـب الحديـث، إذ يتـم بشـكل مـوازٍ لـه أحيانـا أو كبديـل لـه أحيانـا أخـرى، إذ نجـد الأفـراد يتوجهـون إلى الأضرحـة والطلبـة أو إلى أنـاس عـرف عنهـم وراثتهـم أبـا عـن جـد لقـدرات شـفائية لبعـض الأمـراض.

المقدس:

إن التاريـخ الديـني القديـم أو الحديـث يكشـف لنـا أن الشـعوب علـى اختـلاف عقائدهـا الدينيـة من حيـث رموزهـا وتمثلاتهـا وطقوسـها. احتاجـت إلى تعيـين الأشـخاص والأشـياء وفـق معيـار التفاضـل ووضـع بعضهم فـوق النظام المألـوف والعـادي للحياة الاجتماعيـة، يمنحهـم قيمـة ودرجـة في الوجـود أعلى اسـتنادا إلى مرجعية دينية بحتة أساسـها فكـرة المقدس.

«إن هـذا المصطلـح ينتـمي إلى جهـاز مفهـومي غربي مخالف لنظام المفاهيم العربي الإسـلامي»[9] لكـن إذا عدنا إلى كلام العـرب نجد أن مفهوم القـدس: «التقديس، تنزيه الله عـز وجـل وفي التهذيب القـدس تنزيـه الله تعالى وهو المتقـدس، القدوس، المقـدس ويقال القـدوس فعول من القدس الطهارة والتقديـس، التطهير والتبريك وفي التنزيل ونحـن نسـبح بحمـدك ونقـدس لك معـنى ذلـك نطهر أنفسـنا لك. والقدوس هـو الله عز وجل والقـدس البركة. ويقـال للراهب مقدس. والمقـدس الحبر.

وبهـذا تتمحـور حوله ثلاثة معـني وهـي « التنزيه - الطهـارة - التبريـك» فإن المقـدس مـن أولى دلالاته أنه يـوحي لنا على الـذات الإلهية المفارقـة للموجودات وعلى الحقيقة المطلقـة اللازمـة المتعالية عـن كل الكماليات.

مصطلـح المقـدس متعلـق بالصفـات الألوهيـة والتجلي والبركـة والطهارة والسـمو الإلهـي، ارتبط مرة أخرى بالإنسـان «ولكـن بنخبة هـذا العالـم وصفوته مـن البشـر الطاهرين المنزهـين من العيـوب والنقائص أو يتخيـل أن يكونـوا كذلـك»[10]، إنما ما يثـير انتباهنا هو لفظة المقدس في اشـتقاقاتها المختلفة غائبة عن الشعبي فاللهجات العامية الجزائرية أقصته نهائيا من قاموسـها اللغـوي لأنـه يعـني في، ارتباطاتـه الذهنيـة عنـد عامة

الناس في شخص ومن ثم العبادة والتأليه، فهو دال على معناها في المخيال الشعبي.

وتندرج تحت هذا المصطلح شحنة دينية سلبية لا تخلو من دلالات مسيحية «فالديانات المسيحية نقلت العبادة من القديس الصنم إلى عبادة الرجل، فكان عصر المسيح عصرا صار فيه الرجل إله النصارى»[11].

وهذا تصور المسيح عليه السلام والقديسين الذين جاءوا من بعده. حذر الرسول ﷺ منه وأنه لا يجب تقديس وعبادة الشخص مهما كانت درجته من التقوى فهي تعد نقيضا لركن التوحيد لأن هذا الأخير يعتبر عند علماء الإسلام هو أعظم ركن عقيدي جاء به الدين الإسلامي وهو أعظم من الصلاة والزكاة والحج والصوم أما مصطلح المقدس في اللغة الفرنسية فمقابله هو «Sacré» يعني عموما كل ما هو متعلق بالشعائر والطقوس الدينية وكل ما يدفع إلى الاحترام والتبجيل الديني .حسب OTTO يشير إلى الرهبة والاندهاش المرتبط بالذهول أمام المجهول، أما كلمة «Saint» تشير إلى القديس الذي خصته السماء بتقدير عظيم وأقرته الكنيسة[12].

نستخلص من هذه التعاريف أن المقدس «Sacré» هو تجل ديني والمقدس في كل من الفرنسية والعربية يؤكد على الاحترام والتبجيل وعدم الانتهاك وعلى الإرتهاب من المجهول وعلى الديني، أما التقديس في اللغة العربية تتجه به إلى الذات الإلهية ونجد أن دلالته في اللغة الفرنسية تميل إلى الذات البشرية .

المقدس فيما يبدو هو مرتفع وفي درجة أعلى ويستوجب من الإنسان قدرا من الاحترام الكبير اتجاهه وشعورا عميقا بالتبعية هو ما يسميه OTTO بحالة المخلوق «الذي يشتمل على مشاعر طمس وتضاؤل واضمحلال الذات»[13] أمام ما يعتبره مقدس .

ومن ثم كان المقدس هو المقولة «التي تتوقف عليها حالة التدني فهي التي تعطيه خاصيته النوعية»[14] ويحددها Caillois «كايوا» «مقولة مقدس في بعض الأشخاص» ملوك – كهان – وبعض الأشياء أدوات العبادة وبعض الفضاءات

وبعض المواقيت « الأحد، يوم الميلاد»[15]. ولقد أشار دوركايم «أن دائرة الأشياء المقدسة لا يمكن أن تكون محددة بشكل نهائي»[16].

مارسال موس MAUSS يعتبر المقدس في صورته العامة وليس المشخصة «فليست فكرة الإله أو فكرة شخص مقدس هي التي نجدها في أشكال وأنواع الدين بل فكرة المقدس بشكل عام» يقول جوزيف شيلهود: «إن الغموض اللغوي هو صفة من صفات المقدس فلدى نفس الكاتب وفي نفس السياق يحمل المقدس معاني مختلفة القديس، الولي، الديني، المدنس، السحري، الممنوع»، ويردف شيلهود قائلا «يحدث كل هذا التداخل دون شعور مسبق أو ينتبه إلى التغيير المفاجئ، ولكن بصفة عامة فالمقدس يعبر عن هذه الدلالات في الوقت نفسه»[17].

و بما أن المقدس لغة يحيط بها الغموض فإن التطرق لمعالجته يختلف من باحث لآخر سوى تطابق تخصصهما أو اختلفا، فالأنثروبولوجي يتعامل معه بارتياح واستقرارية أكثر، أما رجل الدين اللاهوتي فإنه يجد صعوبة في ذلك فهو مثل لغز لا يقوى على فكه[18]. إذ يوجد من رجال الدين من يرفض دراسته، مثلا يقول ماركيوس «هي في حد ذاتها شكل من أشكال انتهاك المحرم»[19].

وباعتبار المقدس من المصطلحات الأكثر تعقيدا وجب على الباحثين العرب عند دراستهم له، فالغموض الذي يحف به يحدو بنا إلى التأكيد على وجوب تحاشي القيام بإسقاطات اصطلاحية وابستيمولوجية مرتبطة بنظام ثقافي مغاير لنظام ثقافتنا العربية الإسلامية، فقد ارتأت جماعة من علماء الاجتماع والأنطولوجيا على البحث في تمظهراته الخارجية وانعكاساته على ذات المؤمن بدلا من الخوض بلا جدوى في متاهات المصطلح[20].

إشكالية المقدس في الثقافة الغربية :

يرى عبد الرحمان موسوي أن مفهوم المقدس أثار اهتماما لدى الباحثين وكان ذلك في القرن 19، حين اتصل العالم الغربي المتطور بالشعوب المتخلفة

والمتوحشة فكان يرى اعتمادا على النظرية النشوية الرائجة أنه ما على الشعوب إذا أرادت أن تتطور أن تثور على موروثها الثقافي، الأسطوري، البدائي، وبأن شعورهم الجماعي لم يتشكل دينيا، فما زالوا تحت وطأة الفكر الأسطوري وتعوزهم تلك الفقرة للمرور إلى الفكر الديني ومن ثم الوصول إلى الفكر الوضعي[21] وهذا ما اعتمد عليه دوركايم.

كما يرى عبد الرحمان موسوي أن نظرية أوغست كونت النشوئية وتدرج مراحلها «الأسطورية، الدينية، الوضعية» مركزا على أراء وملاحظات Cordignon في ما يخص العقائد البدائية للميلايترسين التي لاحظ أنها تقوم على التمييز بين المقدس والمدنس فأصبح بذلك الطوطم رمزا للمقدس. وهذا الأخير يمثل قوة خفية مبهمة وهذه القوة ليست حكرا على أحد منهم بل عند كل أفراد القبيلة فالطوطم إذن هو رمز أو شعار للجماعة وهو تجلي للإله الطوطمي والرمز الحسي لحقيقة روحية هي «المانا»، والمانا عند دوركايم هي تلك المادة الأولية التي نشأت بها الكائنات المتنوعة وعبدتها وقدستها الديانات في جميع العصور.إن الأرواح والشياطين والآلهة واختلاف مراتبها ودرجاتها ليست إلا أشكالا تجسيدية لهذه الطاقة وعند «مارسال موس» الطوطم يعبر عن جوهر المقدس ويعتبر المانا أنها هي التي تمنح القوة والقيمة الدينية السحرية والاجتماعية للأشخاص والأشياء[22]. من خلال هذا يظهر تعريف الدين عند «محمد الجوة» بأنه «ما كان قائما في الوجود إله أو آلهة لا يكون مستغرقا ومستوعبا لتعدد الأديان وأشكال العبادات كما أن الطقوس المتنوعة والملازمة للأديان ليست كفيلة بمفردها بتحديدها تحديدا متكاملا.لأنها تغفل عن الصيغة الوثيقة بين البعد المتمثل في الطقوس والبعد القائم على الإيمان والاعتقاد»[23]، وعلى هذا يعرف دوركايم الدين «أنه منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتعلقة بالأشياء المقدسة».

إن هذه العقائد والطقوس تؤلف بين قلوب أتباعها جميعا في إطار اتحاد معنوي يعرف «بالملة»[24] وعلى


5

هذا فإن علم الاجتماع الدوركايمي اختصر المقدس في تموضعه الاجتماعي وعرف الديني بالمقدس وجعله متعارضا مع المدنس ،فدوركايم جعل من المفهومين المتضادين جدليا. فالمقدس هو «الحقيقة المطلقة، والمدنس هو عالم كل ما فيه متسخ ومفارق للعالم الرباني، وبلغة الفلاسفة المقدس جوهرا والمدنس عرضا»[25]، ويوضح دوركايم هذا التقابل بشكل جلي فيقول: «ليس في تاريخ الفكر البشري مثل آخر على مقولتين تتقابلان تقابلا تاما، فالمقدس والمدنس أشبه بجنسين مختلفين»[26].

المقدس هو كل طاهر وكامل وسام، أما المدنس فهو دنس ونجس والدنس يميل إلى الدنيا. الدنيا من الدناءة والحقارة والرجس، ومن الدنو أو القرب الذي يوحي بالانجاز والتحقيق أي الزوال والانتهاء[27]، وهو ما أكده أبو حامد الغزالي في «إحياء علوم الدين» معتبرا أن الدنيا عدوة الله وعدوة لأوليائه واستند في ذلك على أحاديث منها حديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه وقف على مزبلة فقال «هلموا إلى الدنيا واخذوا خرقا قد بليت على تلك المزبلة وعظاما قد نخرت فقال: «هذه الدنيا»[28] وهذا هو الشكل الذي اتخذه المقدس


6

والمدنس في الثقافة الصوفية فهما لا يلتقيان إلا لكي ينتفي أحدهما ويظل الآخر قائما. ونستنتج عنصرين أساسيين في البحوث البعدية.

العنصر الأول متمثل في إبهامية المقدس، أما الثاني فيتمثل في أن هذه الإبهامية المصاحبة للمقدس، فكل سؤال عن المقدس يتحول إلى سؤال عما يعارضه ويخالفه[29].

إذا أردنا تحديد مفهوم المقدس يتبادر إلى ذهننا السؤال عن نقيضه ألا وهو المدنس «الدنيوي»، فلقد جاءت دراسات بعد التي جاء بها دوركايم أن تخفف من وطأة التعارض القائم بين المقدس والمدنس وتعريف المقدس بالديني لم يلق تجاوبا عند الباحثين لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار الفروقات العمودية الحاصلة بين الديانات السماوية، ووظفت الكتاب كواسطة بين المؤمن وبين كل ما يحيط به وبين الديانات الأولية، أما الاعتراض الثاني في إغفال الفروق الأفقية خصوصا بين ما يتعلق الأمر بالديانات الكتابية الثلاث «اليهودية، المسيحية، الإسلام» ويعود هذا الإغفال إلى العلاقة بين المقدس والديني وتعميمهما على جميع الديانات الثلاث بحجة ديانات كتابية[30].

وما يواجه الباحثين هو إيجاد مصطلحات التعبير في لغات أخرى.

فمثلا مفهوم « Profane » باللغة العربية هل هو المدنس، النجس التاريخي، العادي؟ وبعد الاضطلاع على ترجمته في قاموس المنهل نجد المصطلحات الآتية: الدنيوي، عالمي، مدنس القدسيات ومنتهك الحرمات[31]، فمصطلح الدنيوي لا يعد نجاسة عند المسلمين على خلاف بعض المتصوفين الذين تأثروا بالرهبنة واعتبروا شر وبلاء، كما نبه الفيلسوف «كانت» إلى تمييز أساسي وهو الفرق بين المقدس والقداسة، فالمقدس في نظره علاقة بين ذوات وأشياء وموضوعات، أما القداسة فهي علاقة بين ذوات، ويتجلى ذلك في ذات الإلهية وذوات المؤمنين [32]، أما «مرسيا الياد» لديه فكرة أخرى وهي التجلي القدسي «Hiérophanie» فهو يرجع نشأة الديانات البدائية والسماوية إلى تراكمية التجلي القدسي، وهذا التجلي يظهر مثلا في الجماد أو النبات ومثال على ذلك في المسيحية يظهر ذلك في تجسيد الله في المسيح وبأن كل شيء قابل لأن يكون مقدسا فالزمان والمكان والجماد كلها منخرطة ضمن فضاء المقدس. يقول «م. الياد»: «إن كل شيء تعامل معه الإنسان وأحبه يمكن أن يصبح تجليا قدسيا»[33]، وهذا ما يشير إليه أبو الحسن النووي في تحليله لظاهرة الوثنية «وقد أصبح شيئا رائعا وكل شيء جذاب وكل مرفق من مرافق الحياة إله يعبد»، وهكذا جاوزت الأصنام والتماثيل والآلهة والآلهات الحصر فهناك أشخاص تمثل الله فيهم ومنها جبال تجلى عليها بعض آلهتهم، ومنها معادن كالذهب والفضة تجلى فيها الله، ومنها نهر «الكينج» الذي خرج من رأس «مهاديو» الإله ومنها آلات الحرب وآلات الكتابة وآلات التناسل وحيوانات أعظمها البقرة والأجرام الفلكية وغيرها. هذا يدل على أن المقدس يتمثل في فكرة التجلي الإلهي. أو شك كل من دراسي الديانات والباحثين الأنثروبولوجيين على أن تطور الإنسان الديني من الحالة البدائية إلى الحالة السماوية خضع لتطوير إدراكه للأشياء. ففي بدايته «اكتفى بكائنات أكثر تواضعا كالأشجار الحيوانات. فكانت لها قوة وروعة تثير بها دهشة الإنسان وكان لكل من الشمس والقمر انتباها خاصا من قبل الإنسان»[34].

من خلال ما تطرقنا إليه بدا لنا أن نظرة الإنسان للمقدس منذ القدم لم تكن ثابتة ومستقرة بل تطورت حسب معرفته بالعالم الخارجي، وعلى هذا من المستحسن أن نتطرق إلى المقدس ودلالاته في الثقافة العربية بعد ما تناولناه في التصور الغربي وهو ما سندرسه في المبحث التالي.

إشكالية المقدس في الثقافة العربية الإسلامية:

نظرا لخصوصية المقدس في الثقافات القومية واختلافها وعدم تطابقها تبادر إلينا تخصيص مبحث بالمقدس في الثقافة الإسلامية. من بين الباحثين الذين أكدوا على ضرورة تميز المقدس «Sacré» عن القداسة «Sainteté» جوزيف شيلهود وذلك داخل الثقافة العربية الإسلامية على اعتبار أن المقدس مما يز للدين إذا اعتبرنا المقدس يشير إلى كل من الطاهر «Le pur» والمدنس «Impur»، فإن الدين موجه نحو القداسة[35] وشيلهود يعتبر: أن المقدس يظهر تحت أشكال متعارضة متضادة «Antagoniste»، فهو يعتبر أن الطاهر مرتبط بالسماوي والديني، أما الدنس فيرتبط بالسحر والجني فهما عنصر أن أساسيان للمقدس، وقد اعتبر الدين كما أشرنا سابقا موجه نحو القداسة الطهارة التي هي إحدى أقطاب المقدس فـ «ج. شيلهود» يقول أن الإسلام قد عقلن المقدس ومحوره حول الله »[36] وهذا يدل أن القداسة قد هجرت الأرض لأنها أضحت مرتبطة بالله بخلاف بعض المقدسات التي نزلت من السماء مثل القرآن، فهو ينفي وجود القداسة على الأرض.

وبما أن فكرة التجلي الإلهي مرتبطة بالقداسة، فالقرآن الكريم يعتبر تجلياً للحقيقة المطلقة، وهو ما أشار إليه محمد الجوة في قوله «الذي يقرأ ويرتل وما لم يكن بوسع إنسان أن يأتي بمثله إنه الإعجاز والمعجزة وهو ما يمنع محاكاته لأنه كلام الله وبهذا الاعتبار يرتبط المقدس بالحقيقة بمعنى أن النص الديني هو موضع الحقيقة الذي يقع تبليغها من حيث هي حقيقة المقدس والحقيقة المقدسة »[37] وبما أن القرآن الكريم هو تجلي الله فإن قراءته لها منافع وميزات كثيرة وخاصة وهي الصحة، الراحة النفسية والذي لا مثيل له أن تكسب الأجر للذي يتلوه ودليل هذا كله مثلا في التداوي بالقرآن الكريم «الطب النبوي» لابن القيم الجوزية والطب النبوي للإمام الذهبي وإحياء علوم الدين للإمام أبي حامد الغزالي وغيرها كثيرة. أما الأماكن المقدسة في الإسلام فهي أرض انعكاس للتجلي الإلهي ويظهر هذا في حديث الرسول ﷺ «مكة حرم حرمها الله »، وأن الناس لم يحرموا مكة ولكن الله حرمها لقد أسس «ج. شيلهود» حول مقولة الحرام المزدوجة الدلالة لبنية المقدس، فبدلالاتها على الطهارة أو القداسة تحيل على ما ينظم العلاقة بين المقدس وما يعارضه مجسدا في ما الحرم أكثر من مقولة المقدس الازدواجية والبناء الداخلي للكيفية المتصور بها الإسلام مقولة المقدس»[38].

نفهم من أن الحرام يشير إلى المحرم وهو «الأمر الذي ينهى عن فعله نهيا حازما»، وقد جاء ذلك في القرآن الكريم «قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرمون ما حرم الله ورسوله»[39].

وهو المباح الذي أذن الشارع والطهارة والإحرام في قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إنما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا». وهما الانتهاك والبركة[40] فالإنهاك مرتبط بالمتصوفة اللذين أرخوا العنان لملكات التخيل فأصلوا مفاهيم اخترقت نظام المعرفة الإسلامي واستطاعت هذه المفاهيم أن تجد طريقها إلى عامة الناس. وظهر ذلك من خلال طقوس احتفالية «شطحات وحضرات»، «فانساق التصوف في تيار عظيم جارف كاسر السدود التي كانت تجس موجة الإحيائية المكبوتة قبلا في ما تحت الشعور، ذلك التيار الذي عجز عن السيطرة عليه متصوفوا السنة أنفسهم»[41] فهي بعد آخر للمقدس الإسلامي: فتعني الزيادة والخير الكثير أما في المخيال الشعبي والتصوف العملي الطرقي فتعني استمرار الخير والاستزادة من عند الولي الصالح.

ومن الخصائص التي يمتاز بها المقدس الإسلامي إقراره بوجود قدسية في الزمان والمكان والذوات. هذا

لا يعني المحايثة كما جاء به بعض المتصوفة فالحجر الأسود مقدس لأن مصدره الجنة، والقرآن الكريم مقدس لأنه كلام صادر من الله عز وجل بالرغم من ذلك فإنه لا يوجد تعارض بين القدسي والدنيوي فالإسلام ألف بينهما وكل سلوك يوافق مقولات الشرع ولا يخالفها فهو مقدس، وإن كان دنيويا طالما لم ينتهك القواعد الشرعية «فالحقيقة القصوى في نظر القرآن روحية وجودها يتحقق في نظامها الدنيوي والروح تجد فرصتها في الطبيعي والمادي والدنيوي فكل ما هو دنيوي إذن هو طاهر وديني في جذور وجوده. فليس ثمة دنيا دنسة وكل هذه الكثرة من الكائنات المادية إنما هي مجال لتحقيق الروح وجودها فيه»[42]، فالزواج على سبيل المثال دنيوي والدين يعتبره عملا مأجورا وواجبا اجتماعيا وأخلاقيا، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيه «وفي بضع أحدكم صدقة قالوا: أيأتي أحدنا شهوته يا رسول الله ويكون له فيها أجر؟ قال: أليس إن وضعها في الحرام كان عليه وزر؟ فكذلك إن وضعها في حلال كان له أجر»، لذلك فالمقدس والدنيوي ليسا حالتين متضادتين في الإسلام وهذا يقودنا إلى انه لا يوجد مقابل في اللغة العربية لفظه «CLERC» أو «Clergé» أي رجل الدين، وهذا موجود فقط عند المسيحيين العرب «أكيلروس»، وهذا إن دل على شيء فإنه لا وجود لرجل دين في الإسلام يقول محمد عبده «ليس في الإسلام سلطة دينية سوى الموعظة الحسنة، والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر وهي سلطة حولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم،كما حولها لأعلاهم يتناول بها من أدناهم»[43]. ما يمكننا استنتاجه هو «وجود تناقض بين المقدس الإسلامي ومفهوم المقدس العربي إلا في بعض الخصوصيات النظرية، فالمقدس الإسلامي الرسمي لا يقابله الديني بل يتداخل معه، والفصل بينهما يعد جهلا لحقيقة العقيدة الإسلامية، وهو ما يستحيل إن نظرت إلى أصلها كانت الله الروحانية، وإن نظرت إلى مظهرها كانت العالم المادي الواقعي، وتحقق الروحانية هو تحقق العالم ووقوعه»[44]، كما يقول نور الدين الزاهي أيضا «المقدس هو أشمل حقل القداسة لأنه بثرائه الدلالي لا يقتصر على الذوات، بل يحيل إلى الزمان والمكان وهذا يؤدي إلى تلاحمه وترابطه ومن ثم مع الإله الذي لا يجعله متناهيا معه»[45].

إن المقدس أشمل وأعم من كل المصطلحات فرأيناه في لسان العرب يحيلنا إلى صفات الألوهية «وتنزيه وتبريك وتطهير» ويرتبط بالأشخاص ذوي الصلاح والصفاء الروحي «يعني أولئك الذين استطاعوا الجمع بن الطهارة الذاتية والعربية وقد يطلق على الزمان في صيغة الأشهر الحرم ليعني الحظر وكذا الاحترام الناتج عن حرمة الأوامر الإلهية»[46]، ويتجلى المقدس الإسلامي في المكان والزمان والذوات والأشياء.

1) المكان المقدس:

لقد أعطى القرآن الكريم والسنة الشريفة خصوصية المقدس لبعض الأماكن فيقول ابن خلدون منوها بها «اعلم أن الله سبحانه وتعالى فضل من الأرض بقاعا اختصها لتشريفه وجعلها مواطن لعبادته ليضاعف فيها الثواب وينمو بها الأجور. وكانت المساجد الثلاث هي أفضل بقاع الأرض حسب ما ثبث في الصحيحين وهي مكة والمدينة وبيت المقدس»[47] وقد عمد الإسلام إلى تقسيم المكان قسم طاهر مبارك، وقسم ثان يفتقر إلى تلك الطاقة الروحية، فالإنسان الديني حسب «م.الياد» يرى أن المكان المقدس غير متجانس فهو يتوق للعيش داخله ليتشبع من قدسيته دون أن يتخلى عن فضائه الموضوعي الطبيعي[48].

مما سبق ذكره يمكن القول إن قدسية المكان تعود بالدرجة الأولى إلى التجلي الإلهي الذي يفيض على المكان إشعاعا روحيا وهو ما أشار إليه بعض الباحثين في حصرهم للأماكن المقدسة الإسلامية في مكة وبيت المقدس.

في حين أنهم أغفلوا فضاء مقدس آخر له فعاليته الروحية أمثال الباحث «شيلهود»، ومن هذه الفضاءات المسجد الذي يستمد قدسيته أولا من مبدأ طهارة الأرض في الإسلام لقوله تعالى: ﴿في بيوت أذن

الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، يسبح له فيها بالغدو والآصال ﴾[49] وهذا دليل على قدسية المكان لما خصته الآيات والأحاديث الشريفة.

هذا هو المقدس في نظر الإسلام إلا انه برز مقدس آخر شكلته جملة الاعتقادات الصوفية تراث الثقافات الإنسانية القديمة، وكان للمخيال الشعبي إسهام في بلورة ملامحها، إنها أضرحة الأولياء فيكفي حضور الولي الصالح في مكان ما لتزيد عظمته من طرف الناس ويصبح بعد وفاته مزارا يتطلب الطهارة الروحية والجسدية «حسن النية» وطقوس خاصة وتكون الحرمة بكل ما يحيط به من منابع، أحجار، أشجار. كما يحرم على الزائر انتهاكها، وبهذا أصبح الضريح حصنا ومأوى لكل من يلجأ إليه ومحرما التعرض له كما أشرنا سابقا إن حضور الولي في أي موضع يجعله مكانا حاملا لقوى تطهيرية استشفائية، ففي هذا الصدد يروي لنا بن مريم قصة توضح هذا الأمر بجلاء «إنه كان لسيدي حمزة بن أحمد المغراوي فرنس وهي حامل، فطلع بها «عقبة» جبل فأتعبها، فنزل عنها وخلى سبيلها[50] فأصبح ذلك المكان الذي نطقت فيه الفرس مكانا مقدسا ومباركا وتربته أصبحت تشفي كل عليل». إن إعطاء صفة القداسة على بعض الأمكنة «أضرحة» يدل على أن التصوف قد اخترق مفهوم الأماكن المقدسة وتجاوز الاحترام والإجلال والتقدير لهذا المكان إلى أن أصبح الولي أو الضريح يحمي ويدافع عنه وينتقم من مدنسه ويمنح بركته لمن يقدسه ويحترمه.

من خلال هذا يصبح الضريح مكانا مقدسا في المخيال الشعبي ذا بعد روحي مهيب مشابه للأماكن التقليدية الدينية، وربما يتجاوزها قدرا في اللاوعي الجمعي.

2) الزمان المقدس:

لقد أوضح «م. الياد» في ما يتعلق بهذا الأمر بأن الإنسان الديني لا يخطر بباله إطلاقا وجود زمن واحد وإنما قسمين من الزمن مقدس ودنيوي. فهي حتمية يفرضها التقسيم الانشطاري للكون[51]، فالزمن الديني يمكن للمؤمن أن يسترجعه ويستعيده وذلك بواسطة الطقوس[52] والزمن القدسي يعبر عن الأحداث العظيمة التي عرفها العالم الإسلامي فكل زمن له حدث ودلالة فشهر رمضان شهر أنزل فيه القرآن، وشهر ربيع الثاني شهر ولد محمد ﷺ وغيرها من الأشهر، كل هذه الأزمنة لها دلالتها «زمن الأحداث والمظاهر» أي الزمن الغابر، معنى أن هذه الأزمنة النبوية تقابلها أزمنة تاريخية، ويرى «م. الياد» بأن الزمن الموضوعي هو الزمن التاريخي إذا مر فإنه يعود لينتهي بانتهاء فترته وذلك عكس الزمن الديني فيتحرك دائريا[53]. إن الزمن القدسي في الإسلام مرتبط بأوامر إلهية وضحتها الأحاديث النبوية، أما بالنسبة للخيال الشعبي فقد صنع لنفسه زمانا آخر مقدسا ربطه بحضور الولي وهذا يدل على أن الخيال أمكنه أن يحضر «شخصا مقدسا ويضعه في مكان مقدس ويحدد له زمنا مقدسا ويجعل الناس ذلك الزمان والمكان بعيدين عن الواقع التاريخي ويربطهما بطقوس معينة واحتفالات رقصية».

فالزمن الشعبي متشابه مع الزمن الديني في قابلية الاسترجاع فهو زمن أسطوري ذو بنية دائرية فكل منطقة تختار يوما خاصا بها للاحتفال بولي وهو ما يعرف: «بالوعدة» فهي مشتقة من وعد أي تعهد بشيء ما أخذ على عاتقه[54] وبما أن هذا الطقس الاحتفالي يعاد كل سنة فإنه يرجع إلى معنى العودة.

فإن الزمن الشعبي يعرف من خلال طقوسه وحفلاته، يقول نور الدين طوالبي في هذا الصدد «كل تضرع بشري يتمفصل حول المقدس يحمل في طياته صلاة دينية لكن في نفس الوقت مناقض للدين الرسمي جذريا عندما لا تكون القدرة ملتمسة هي الله بل رجل. الذي ادعى لنفسه مزايا إلهية في المعتقدات الشعبية»[55]، من خلال هذا تبين لنا أن اليوم الذي تقام فيه الوعدة يوم منفرد عن باقي الأيام ببركة عظيمة اختص بها لكونه إحياء لذكرى الولي الذي تقدست بروحه الأمكنة التي ضمت جسده الطاهر وهو يوم مبارك فيه تقدم الأطعمة وتنحر الذبائح ويبدأ ذوو العلل التي عجز الطب عن مداواتها، وتفرج الكروب ومن خلال هذا تبرز وترتسم ملامح اليوم القدسي في الخيال الشعبي.



7

3) الذات المقدسة:

لقد انحصر المقدس الإسلامي وتمظهر في الزمان والمكان مقارنة مع الخيال الشعبي الذي أطلق لنفسه العنان متجاوزا الحدود التي تفصل بين ما هو قدسي ولا قدسي في الإسلام إلى تقديس ذوات الأشخاص فهو يرى بأنها نماذج للخير والحق والعدل.

إن الإسلام يرفض كل غلو في تعظيم الأشخاص مهما سما شأنهم، والإسلام ينهى عن تعظيم البشر تعظيما يدنو من العبادة وروي عن الرسول ﷺ أنه نهى عن إطرائه. وحديث عن نهي الرسول عن ممارسة طقوس التعظيم لا تقوم كما تقوم الأعجام بتعظيم بعضها بعضا « لقد رفض الإسلام فكرة الخضوع والانحناء أمام العظماء فالعبادة والسجود حق الله وحده لا ينازعه فيه أحد من البشر في التصور الإسلامي. وقرنت عبادة وتقديس البشر لشدة التعلق المفرط بالأنبياء والقديسين وهذا جعل اليهود والنصارى ينسبون لله أبناء، قال تعالى: ﴿وقالت اليهود عزير ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله﴾[56].

لقد حارب الإسلام هذه الظاهرة المتمثلة في تقديس البشر وعبادتهم حيث عاد أهل التصوف الطرقي وربطوا آمالهم بقبور مشايخهم يعظمونهم ويتبركون ببركتهم ويقدمون لهم النذور والقرابين فعادت عبادة الأسلاف والأولياء من الباب الواسع، وقد ربط الكثير من الباحثين تقديس الأشخاص بالديانات البدائية التي أصلها يكمن في عبادة الأموات حيث كانت تختص بالأفراد الأقوياء والأبطال «والملوك الشجعان الذين ألهمهم أتباعهم المعجبون بهم وبعد وفاتهم»[57].

وإن كان الإسلام قد نفى جملة وتفصيلا فكرة الحلول والمحايثة فإنه لا ينكر فكرة الكرامة لأوليائه المجتهدين في طاعته المقبلين على الله بشغف، فقد يهبهم من لدنه كرامات معينة والولي الصادق هو الذي يتعالى عنها ويزدريها ويخالها من فعل الشيطان.

4) الأشياء المقدسة:

لقد أضاف المخيال الشعبي كل ما له علاقة بفضاء الولي سواء أحجارا أو تربة أو تابوت أو مياه فكلها مقدسة، فقد أصبح كل شيء في فضاء الضريح

له فاعليته فيجلب خيرا أو يدفع مكروها، فالحجارة الموجودة داخل الأضرحة تحمل قداسة وطهارة فيتم التبرك بها، ويطال التقديس أيضا الأعلام وقطع القماش (الخضراء والبيضاء) التي تغطي التابوت، وهكذا فالتبرك في أشياء الولي يزكي الزائر ويطهره ويكفر عن ذنوبه، كما أن الأشجار المجاورة لضريح الولي لها حرمتها وقداستها الخاصة فلا يجوز إطلاقا قطعها أو كسر إحدى أعضائها، حتى الطيور التي تستظل بها يحرم صيدها أو إفزاعها، وأكثر أنواع الأشجار تواجدا بفضاء الضريح هي النخلة، فالنخلة في الخيال الإسلامي الشعبي تمتلك القدرة العلاجية إذ لها أثر في مداواة الكثير من العلل والأسقام كالعقم مثلا، فتكتسي النخلة أهمية بالغة في الخيال العربي، حيث أن العرب أكرموها كثيرا، إذ روي عنه ﷺ «أكرموا عماتكم النخل» وقال القزويني إنما سماها عماتنا لأنها خلقت من فضلة طينة آدم عليه السلام وأما الضمير في عماتكم يدل على إظهار عقلية الجاهلية فكلم الناس على قدر عقولهم[58].

5) قداسة الحيوان:

لقد احترم الإسلام بعض الحيوانات ورأف بها، إلا أنه لم يبالغ بتعظيمها إلى درجة التقديس، فالحيوانات لم تخلق إلا لخدمة الإنسان كما حرم الإسلام أكل بعض الحيوانات كالخنزير.

مع مجيء التصوف العملي أضيفت على الحيوانات قداسة خاصة فأصبحت بقدرة الله تنطق وتشكو همها للولي فهناك روايات الأولياء وعلاقاتهم بالحيوانات[59]، لقد كانت تمر الطيور وأبي مدين يتكلم فتقف لتسمع، وفي رواية عن الشيخ بن عودة كان يروض السباع فكان السبع يجري نحوه حتى يصل عنده فصبح أليفا لا يؤذي.

أما قداسة الكثير من الحيوانات عند أهل التصوف العملي فمرجعه إلى أن كل شيء ارتبط بالولي من جماد أو نبات أو حيوان إلا وتقدس، إن الإسلام قد عقلن المقدس ومحوره حول الذات الإلهية، وأن الديانة الإسلامية هي الديانة الوحيدة التي أنجزت قطيعة نهائية مع تأليه الإنسان أو أنسنة الإله، فأنكرت أي إمكانية اتحاد بين الخالق والمخلوق.

مع مرور الزمن واحتكاك بعض المسلمين بالثقافات الأخرى أصبحت أضرحة الأولياء تنافس في قدسيتها وطهرها الأماكن والبقاع المقدسة وأصبحت العبادة فيها أفضل والمعاصي أشد، ومن هناك لم يترك المخيال الشعبي أي شيء يرتبط بالولي إلا وقدسه فغدا الضريح والزاوية أهم من المسجد ولم يعد التصوف إلا كرامات وخوارق فخالف جوهر التصوف السني فقد عرفه «سري الصقطي» على أنه لفظ دال على ثلاثة معان: «المتصوف هو الذي لا يطفئ نور معرفته الإلهية نور ورعه، ولا يضمر مذهبا باطنيا ينقض ظاهر معاني القرآن والسنة وإن الكرامات التي اختص بها لا تدفعه إلى «مخالفة تعاليم الله القدسية»[60].

وظيفة المقدس الاجتماعية:

في مقدمة المقدس البدائي «لروجيه باستيد - R.Bastide» يتساءل « ه.ديروشيه - H.Deroches» عن معنى تأسيسية المقدس فهو يسأل نفسه هل أن مؤسسة المقدس تعني «إحصاءه، تدجينه، استرجاعه، التعامل معه؟ أو أيضا قولبته، ضبطه، تنظيمه. تجسيده؟»، هذه التساؤلات تدل على الغموض ولسوف يتضاعف هذا الغموض لأنه من الصعب دائما فصل جانب المقدس البدائي «السحري» عن المقدس المألوف «الديني» فإن كل تضرع بشري يتوجه إلى المقدس أو يتمفصل حوله يحمل في طياته صلاة دينية لكنه في نفس الوقت مناقض للدين جذريا طرح «باستيد» فكرة الارتباط، يؤكد إضافة إلى ذلك أن «موت الله» أو التراجع الديني لا يدل بالضرورة على موت المقدس، والدليل على ذلك في تحولات الحياة الدينية الغربية، فهو يرى في ذلك تعبيرا عن تسوية بين العقلانية هذا يدل على أن السعي وراء المقدس المغلق والمتأنس[61].

يرى «ج.م دوركريت – J.M Derkreet» 1963، و«أ.مولفوردسبيرو – E.Mellfordspiro» 1966، عن حاجة نفسية التي تنظم التوترات الداخلية عن فرد يحن إلى الوجود فالمقصود مثلا هو العمل بصورة جماعية على إعادة توازن العالم النفسي المشوش، إن الحاجة إلى المقدس تتجاوز الفرد لتخص الجماعات سوف تبحث في الماضين التوازن الذي تحن اليوم إليه وقد أخذ البحث عن الماضي طرقا عدة ففي تصور المقدس نظم الإنسان علاقته الاجتماعية بشكل أدى إلى إحداث فوارق تراتبية ذلك أن الهدية هي محور تلك العلاقات، فحصول الإنسان على الاحترام ليس مرده إلى ما يملكه بل بما يقدمه من هدية، والهدية في هذا الاتجاه وحده هي التي توجد التراتبية فتعلي من مكانة المهدي وتقلل شيئا من شان المهدي إليه، في دراسة «تستار – TESTAR» للقبائل الجبلية التي تسكن الجنوب الشرقي لآسيا، عماد الحياة الدينية لديها هو تقديم القرابين «الضحية والحيوان المتقرب به هو الجاموس والقوى ما فوق الطبيعية المتقرب إليها هي أرواح الأسلاف التي تظهر في الأشياء والنبات دون الحيوان»، لاعتبارهم الحيوانات علامة تدل على الدونية والتبعية.

مما سبق ذكره يظهر لنا مدى تدخل المقدس في تنظيم العلاقات الاجتماعية وخلق التراتبية والتفاضل، في هذا يقول «مارسال موس – M.Mauss» المقدس متصور بالنسبة للجماعة وأعضائها في كل مايعلو بالمجتمع ويؤهله إلى التماسك ويحميه من التشتت أو تعارض في المصالح، فكل ما هو اجتماعي يتم بشكل حتمي وفق أساليب وطرق دينية، هو ما فتح مجالات الحياة الاجتماعية لوجود المقدس، وبالتالي تأديته الوظيفة الاجتماعية التي ركز فيها «دوركايم» على وظيفة التكامل والتماسك من خلال الطقس الذي ينظم التنافذ أو العلاقات المتبادلة بينها[62]، فهناك الطقوس التي تمارسها في نطاق واسع في الأوساط المدينية الحضرية يطالها التغير الاجتماعي أكثر بكثير مما يطال الأرياف، فنجد اللجوء إلى الطقس من خلال سلوكات مذهلة مأخوذة من الماضي[63]، لنستقي منه نماذج قادرة على إعادة توازن نظام الوجود الجديد فهي ترمز إلى القاسم المشترك بين كل المجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية يعطي علماء الاجتماع مثلا قليلا أهمية للأشكال الثابتة والمستمرة من الوقائع الاجتماعية لصالح الاحتمالات الأكثر دينامية، كتلك التي تنطلق من دراسات تتناول المجتمعات السريعة التغير في مقدمتها مجتمعات العالم الثالث، تناول «دوفينيو» مسألة التحولات وهي تعبير جديد وثيق الصلة بالموضوع أدخله «سيكار» 1970 الذي أشرف على الوضع الاجتماعي الثقافي في الجزائر يدعو إلى الاهتمام أكثر بأسباب «عودة» أو «استمرار» آثار الماضي في المجتمعات النامية، طرح «دوفينيو» مسألة المشاكل الاجتماعية التي فرضها التغير السريع وهو مفهوم دوركهايمي تجدد الاهتمام به من خلال مختلف الكتابات.

يرى «باستيد» أن ظاهرة شعائر الامتلاك في المجتمعات البرازيلية والأفريقية هي الأكثر أهمية، وجهات النظر تختلف فإن المتغير السوسيولوجي للتبدل يكون فيها مهما أيضا «الحلم، الرعب، الجنون» 1972 – والمقدس البدائي 1975 يعبران عن خاصة التغير الاجتماعي وهي آثار ذات اختلال وظيفي وفوضوي بالنسبة للكثيرين[64].

قام «باستيد» 1975 بتعداد الأسباب التي تشكل تطور شعائر الامتلاك في المجتمعات الخاضعة للاستعمار ومجتمعات ما بعد الاستعمار، يمكن القول أن أولها تقليدي يرتكز إما على تجسيد الآلهة كي تتمكن هذه الأخيرة من إنجاز مهماتها، إما على النبوة لتخليد رسالات الآلهة، وإما أخيرا على الشفاء من الأمراض، وعلى هذا الأساس يقيم تصنيفا لوظائف الشعائر وهي وظائف قابلة للتغير في ما بينهم أدوار اجتماعية مختلفة وتخضع لتنوع الدوافع، وتكتسب الشعائر المزيد من الأهمية عند المجتمعات الخاضعة للاستعمار إن هذا الأخير يتوصل إلى ممارسة الشعائر كوسيلة لحل صراع القيم أي إدخال الثقافة الإفريقية في

مجموعة مسيطرة من القيم الغربية وهو ما سماه «باستيد» انسلاخا ثقافيا شكليا وأثناء إعادة تقييم بعض السلوكات الأصلية الثقافية، يتم حل صراع التقاطب والتسوية حيث يتكيف المرء مع ظروف حياتية جديدة،فيختلف الانسلاخ الثقافي دون أن ينكر ذاته كليا.

أكدت أبحاث «ف.فانون – F.FANON» 1961، أنه مقابل كل محاولة للانسلاخ الثقافي ثمة ردة فعل من انسلاخ ثقافي معاكس، وقد كانت عبادة الأجداد الإحياء المستمر للطقوس والتعلق الكبير بالمعتقد الديني، وسائل جماعية لمقاومة الاستعمار، إذن كلما كان يزداد توكيد أصالة الثقافة المحلية كلما اشتد الانسلاخ عما هو غريب ويشعر هذا الأخير بأنه منبوذ وبالتالي مهان.

ومن هنا فالحاجة الملحة للاتصال بالمقدس وحتى للاتحاد معه لحماية الذات من حالات القلق التي يسببها وجود الاستعمار.

«مولفوردسبيرو» 1966 الذي يلاحظ أنه لو لم يكن للطقس أية فعالية في القضاء على الفقر، الشفاء...فهو له وظيفة سيكولوجية مهمة «حقيقة» تكمن في تقليص القلق،اليأس الناتج عنه[65].

يرى «رونيه باستيد» أن للطقس وظيفة الاسترجاع المستذكر لأصول الأسطورة والدين[66]، أما «كازانوف – Jean cazaneuve» فيقول إن الطقس يظهر كفعل مطابق لعرف جماعي تندرج فعاليته على المستوى ما فوق الطبيعة وهو يتجلى بكل خصوصية في العادات والتقاليد العرفية التي تبرز ذاتها، ليس فقط داخل العالم الطبيعي بل وكذلك في علاقة الإنسان بالعالم ما فوق الطبيعي[67].

وظائف الطقس الدينية:

لم تعد علاقات الطقس مع ما هو ديني بحاجة إلى برهنة فكل ديني فرز طقوسا خاصة به ويستخدمها، فالحدث الأول هو الذي أوجد الطقس وجعله آنيا ومبجلا حيث يبحث الاحتفال الطقسي عن مناسبة للتقرب من القدرة الفوق طبيعية التي تقلق وتهيمن في نفس الوقت[68].

لقد اعتقد «ليفي برول» 1931 أنه وجد في موقف الارتباك الثابت هذا عند الإنسان إزاء الفوق طبيعية، مظاهر أو بقايا «عقلية منطقية» وهو مفهوم سيطابقه «ج.ديفرو» 1970 لاحقا مع المفهوم الفرويدي حول العمليات الأولية.

بالنسبة لـ«كازانوف» 1971 تجد القصدية الدينية للطقوس حقيقتها أو بالأحرى سببها في تحولات الوضع البشري بين هذه التحولات والأكثر ارتباكا إلى حد بعيد هناك الشعور الذي يدركه الإنسان حول المقدس وبالتالي فسبب كونه خاضعا للمقدس يسعى الإنسان عن طريق الطقوس للتقرب من عالم المقدس ويكون الطقس بمختلف بدائله التطهير منها المساري أو السحري ذا اتجاه واحد في كل وظائفه لا هدف له سوى إعادة التوازن الداخلي للإنسان الذي يمزقه اتصاله مع تقلبات العالم الخارجي.فوظيفة الطقوس الدينية دفاعية قبل كل شيء لذا يقال إن.كل تغيير يضع الإنسان في وضعية قدسية، لقد انغلق عبثا في منظومة من القواعد، وهو يشعر بنفسه مستقرا فيها. إنه يجد نفسه بالتالي في مواجهة عالم القدرات المتفلتة من القاعدة ويشعر أنه قلق لأنه يواجه سره الخفي الخاص به مع ما يتضمنه من غموض، عندئذ يلجأ إلى الطقوس لاستعادة التوازن المفقود ليلتقي الدنس أو يتخلص منه[69].

وهنا نريد معرفة ما هي الوسائل الطقسية القادرة على تحقيق التقارب بين القوى العليا الملتمسة فعلا. سنتناول حالتين باعتبارهما تستعيدان البعد الديني في الطقس: الصلاة والتضحية، حيث يمكن اعتبار هاتين الخبرتين كقطبين متينين لذات التحرك الديني فبينما ترتكز الصلاة– وهي طقس شفوي– على التماس خطوة ما أو تحقيق أمنية معينة،تستخدم التضحية– وهي طقس عطائي– كدعامة لهذه الصلاة وتضمن تقريبا شروط تأثيرها الرمزي والديني.

لقد حاربت كل من اليهودية، النصرانية، الإسلام، تعددية الآلهة من أجل تمجيد الوحدانية الآلهة، وكانت غالبية السلوكات الطقسية الموروثة عن المذهب الإحيائي تعارض هذه الوحدانية على هذا الأساس قد نقضها يهود موسى ورب يسوع والله محمد غير أن الإسلام سيكون الغريم الأكثر عنفا العبادات والطقوس التي دعت إليها أو أوحت بها التعددية الإلهية[71]، التي نعلم أنها غير دينية وبهدف تبيان، من خلال هذين الطقسين النموذجيين نقاط تبلور بعض الصراعات التي تشجع في المجتمع الجزائري على تفكك الرابط الزوجي أو تعقد العلاقات بين الجنسين فالختان والإفتراع الزوجي يؤكد كذلك بعض التنظيم في مسارنا ولا يرتكز لإسهام العوامل التي تحدد النشاط الطقسي والديني.

مهما تكن الأسباب النفسية والاجتماعية ثمة أسباب أخرى لا واعية تتداخل فيه، تعليمات فرويد في ما يتعلق بدور اللاوعي في كل موقف ديني وطقسي وقد يتوجب علينا أن ندرك مواقف «الصدمة الثقافية» وتساؤلات حول الثقافة الأصلية[72]، فالزواج هو بالطبع الرباط الشرعي بين الجنسين وممارسة الرغبة بحرية لكن الزواج غير مقبول، بالحرية في مجتمعات كالمجتمع الجزائري إلا بشروط وجود تكليفات مسارية واجبة. ثمة تكليف ذو قيمة رمزية توجز هذه العبارة ليس جديرا بعقد الزواج إلا الذي أو-التي- يدفع ضريبة ذلك من دمه الخاص، دم الختان بالنسبة للرجل ودم الافتراع في ما يتعلق بالمرأة وهذا ما سوف يبين العلاقة الرمزية بين الطقوس الزواج والختان[73]، في بعض النصوص التوراتية التي كتبها «ب. غوردن» 1946 تكشف أن الختان في الديانة اليهودية شرط زواج بشكل أنه يطالب بالزواج إلا الرجل المختون الذي ارتبط بالله مضحيا له بدمه. فدم الختان كونه يشبه هبة



8

ومن هذا فصلوات الالتماس «رباستيد» 1975 التي تستخدم فيها الضحية التي تقدم قربانا كموضوع تبادل بين المتضرع والمتضرع إليه حيث يرى «باستيد» في هذا التبادل التداخل القوي بين الإنسان والألوهية التي يناشدها، فدم الضحية القربانية هو شراب الآلهة المفضل. إنه الغذاء الذي يؤدي إلى تجديد قوى المقدس وطقس التضحية كان في الأديان القديمة إن الأديان الإحيائية[70]، ومع مجيء الأديان التوحيدية راحت الطقوس التوحيدية تتلاشى تدريجيا لتختفي نهائيا في غالبية الأديان التقليدية حيث تصطدم مبدئيا بما هو محرم.

تمنح الله ويعد دلالة على هذا الارتباط، فيجد الرجل نفسه مطهرا ويتلقى بالمقابل منحة إلهية: إمكانية عقد الزواج أي إنشاء علاقة سببية بين الفعل الطقسي وفعل الافتراع.

وعلم تطور الكائن الفرد كما يوضح «س.فرويد» 1967، أن قتل الأب كنتيجة رغبة الابن الجنسية، إن حادثة قتل الابن هذه أجبرتهم على تحديد أطماعهم وحصر الليبيدو خاصتهم في موضوع حب واحد: المرأة التي سيختارونها في إطار الزواج الشرعي والتي سيكونون معها أول أسرة في تاريخ البشرية غير أن حادثة قتل الأب قد تتلاشى مع الزمن من ذاكرة البشر وتتطلب اتفاقية الزواج[74] بالذات مستلزمات كالختان التي يبدو وكأنه خصاء رمزي، كما أن فرويد نفسه يفسره بهذا الشكل من خلال سياق الأفكار، هذا أن تصور احتفال الختان الطقسي وكأنه الدلالة على الندم المرتبط بالخطيئة الأولية حيث أنه عندما يختن الولد حتى في أيامنا هذه فإن ذكر الأب الحالي والقديم هي تطالها القداسة عن طريق هذا السلوك الرمزي، والختان يخلص الولد باكرا من حالة القلق إزاء الأب ويفتح أمامه آفاقا مبشرا، أوله الزواج الذي يدمل الجرح الحاصل في عضوه الذكري يغني الشيء نفسه بالنسبة لابنه عندما يمنحه مغفرته ليفتح له سبلا في ملذات الحياة الزوجية عندما يقوم بتزويجه، وتشمل أول الملذات الزوجية على الافتراع الذي أصبح الآن شرعيا حدثا تافها ظاهريا لكنه مفعم بالدلالة[75].

هو ما يدعو إلى القول إن الطقوس الوحيدة المسموح بها هي التي تنص عليها التقاليد الدينية كطقس تقديم الضحية في العيد مثلا.

ما طرح سابقا يستلزم إقامة رابط غير مسلم به سوسيولوجيا الدين والتحليل النفسي للدين. عرفنا به «س.فرويد» بالذات 1948 بدءا من موسى والتوحيد، هذا هو الرابط الذي سنحاول إثباته في الفقرة التالية سترتسم فيه وظائف الطقوس الرمزية[76].

وظائف الطقس الرمزية:

إن المقصود في هذا المنظور هو تبيان أنه مهما تكن الدوافع الاجتماعية والدينية يوجد دائما واحد سيكولوجي، لذا يجب بالضرورة أن تتوضح الدوافع السيكولوجية التي تتضمنها السلوكات الطقسية التي تنبعث فجأة في فترات الأزمة الاجتماعية.

أولا نعود إلى التحليل النفسي الذي يقترحه «إريك فروم» 1968، «الجذور السيكولوجية لمقتضى الفعل الطقسي» وهذا النبين أن الطقس ليس في النهاية سوى تعبير رمزي عن الأفكار والمشاعر بواسطة الفعل، وقد وضح هذا البعد الرمزي للطقوس من خلال مشابهة رمزية بين طقوس الزواج وطقوس الختان في كل من الجزائر والمغرب وذلك بهدف تفسير أسباب تعميم الفعل الطقسي.

فضاء ممارسة الطب الشعبي (المأسسة) :

تعني كلمة المؤسسة في علم الاجتماع مجموعة الأحكام والقوانين الثابتة التي تحدد السلوك والعلاقات الاجتماعية في المجتمع وفي مجالات ونواحي كثيرة خلال القرن 19 تتكلم عن المؤسسة العائلية والاقتصادية والمؤسسة الثقافية والتربوية كما استعمل هذا الاصطلاح بدقة متناهية العالم الاجتماعي هربرت سبنسر في كتابه السلوك الشعبي ، فيقول بأن المؤسسة الاجتماعية وليدة الفكرة والهيكل الذي ينسجم مع إحداهما معه الآخر ولا تلبث أن تتحول إلى فرقة اجتماعية وهذا سرعان ما يتحول إلي أحكام وقوانين ثابتة تفسر طابع التركيب الاجتماعي الذي يتكون حسب آراء سبنسر من أدوار اجتماعية مترابطة وبظهور التركيب الاجتماعي تظهر المؤسسات التي هي في الحقيقة وصل بين الأدوار والتركيب إذن مؤسسة حسب آراء سبنسر هي نوع من السلوك المهذب الذي يتميز بالرقي والسيادة ويتسم بالديمومة والوعي العقلي الذي يبتعد كل البعد عن المبررات

العقلية ولا يتميز بالديمومة حسب أراء سبنسر ليست نوعا معينا من السلوك أو المقاييس، وإنما هي مجموعة أعراف اجتماعية مبتورة ومتفق عليها[77]، ويعتبر تشارلز كولي وديفز المؤسسات بأنها مجموعة مقاييس معقدة تعتمد عليها المجتمعات في مواجهة حاجاتها الأساسية بطريقة نظامية وعقلية، فالمؤسسة الاجتماعية هي التي تنشأ أو تؤسس من قبل الدولة أو من قبل الأفراد أو من قبل الاثنين مع أي القطاع العام والقطاع الخاص، وفق القوانين والتشريعات المعمول بها، والإدخال إلى الطريقة والمريد يمر بمراحل تبدأ بدخوله إلى الطريقة حتى مرحلة الجدب وهي أعلاها .وهذه الطريقة تشترك فيها الكثير من الطرق وعدد المراحل ما يمكن قوله عن الطقوس التي رأينا أنها تشكل كلا غير متساوٍ بالطبع لكنه بكل حال كل مع التقليدية وتقتضي ممارسته أحيانا كما هو الحال في الوطن العربي.

الخاتمة:

من خلال مما سبق حاولنا التطرق إلى ظاهرة الطب التقليدي الذي لازال مستمرا منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا فبالرغم من مختلف التطورات التي عرفها الطب خاصة من النواحي التكنولوجية، إلا أن الطب الشعبي أصبح يتميز بالاستمرارية والتطور وينافس الطب الرسمي، في ظل هيمنة الثقافة المجتمعية ومختلف التصورات المتعلقة بالقضايا الغيبية والموضوعية، أضف إلى ذلك الظروف الاقتصادية للمجتمع، فالوضع الاقتصادي يحدد بدرجة كبيرة الأساليب العلاجية المتبعة من طرف الأفراد، وفيما يخص المجتمعات العربية فالإقبال على الطب الشعبي لازال متداولا بكثرة بمختلف الأشكال سواء بالتصادم أو بالتوازي، هذا الوضع يعبر عن العمق الثقافي للظاهرة من جهة وكذلك حدود المسار التحديثي للمجتمع من جهة أخرى.

- **الهوامش**

1. د. خولي حسن – المدينة و الريف في مجتمعات العالم الثالث – دار المعرفة، الطبعة الأولى . 1982ص32.
2. موفق الشطي ،السفر الأول من تاريخ الطب – الطبعة الأولى – دمشق، 1956 .
3. حسن الخولي ،مرجع سبق ذكره، ص 161.
4. المرجع نفسه، ص 12 .
5. موفق الشطي : مرجع سبق ذكره، ص 13 .
6. د.عباس إبراهيم: الطب الشعبي و العادات الشعبية، دار الإسكندرية، الجزء الأول، بدون سنة.
   - محمد عباس ابراهيم. الأنثروبولوجيا الطبية .ج1 الثقافة والمعتقداتالشعبية.دار المعرفة الجامعية.الاسكندرية 1996. ص 182.
7. حسن الخولي: مرجع سبق ذكره، ص 45.
8. أمين رويحة : التداوي بالأعشاب، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بدون سنة.
9. محمد الجويلي "الزعيم السياسي في الإسلامي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس"، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، دار سراس، تونس، د، ط، 1992، ص 18
10. المرجع نفسه، ص35.
11. محمد عبد المعيد خان "الأساطير والخرافات عند العرب"، دار الحداثة، الطبعة3، 1981، ص 152.
12. Dictionnaire Encyclopédique "La rousse en trois volumes.", P27.
13. OTTO Rudolf : Le sacré (traduit de L'allemand par Jundt André) payer Paris . 1998 p 27.
14. Caillois Roger : " L'homme et le sacré "Ed Gallimard . Paris .1963 p 17.
15. Ibid , p 19.
16. Durkheim " Les formes élémentaires de la vie religieuse" Alcan ,Paris 1937, p 284.
17. Joseph Chellhod : " Les structures du sacré chez les arabes" Maisonneuve .Paris.1986,

أ.د. أشرف صالح محمد - مصر



تنشئة الطفل في المجتمع القروي: دراسة في المعتقدات الشعبية الريفية

تعتبر ولادة الطفل أولى مراحل دورة الحياة الإنسانية لأنها تمثل أهم الأحداث في حياة أي عائلة، لذلك يبدأ الاحتفال بهذه المناسبة السعيدة قبل الوضع من طرف الأم الحبلى التي تُهيء الجو المناسب والبيئة الملائمة لاستقبال مولودها الجديد الذي يُعَدّ اللبنة الأولى في تركيب وبناء مستقبل الأسرة وأملها في استمرار الحياة[1].

ويحتفل التراث الشعبي في كل مجتمعات العالم بالطفل احتفالاً خاصًا، ولا عجب في هذا، فالطفل هو بداية الحياة، وهو - في ميلاده وفطامه ونموه - رمز حي متجدد لتجدد هذه الحياة. وينسج التراث الشعبي حول حمله وميلاده وحمايته آلاف الممارسات والمعتقدات، وينعكس بعضها في كثير من العناصر الشعبية مادية وغير مادية، ولذلك لا نبالغ إذا قلنا إن دراسة الطفل في التراث الشعبي لأي مجتمع إنما تمثل عرضًا لقطاع مستعرض في ثقافة هذا المجتمع[2].

تمر حياة الطفل بمراحل متعددة منذ وجوده داخل أمه في مرحلة الحمل، حتى يبدأ أول خروج منتظم له من البيت للعمل أو الدراسة، وكل تلك المراحل يحيطها المعتقد الشعبي، كما تحيطها العادات الشعبية، بالكثير من الإجراءات والممارسات الرمزية والسحرية التي تهدف إلى حماية الطفل وتأمين انتقاله إلى المراحل التالية، أو الحفاظ عليه من أخطار هذا الانتقال.

والطفولة مصطلح يربطه العلماء بالمعيار الزمني والعمري لحياة الإنسان، وهي تبدأ قبل ميلاد الطفل -على عكس ما يرى بعض العلماء- حتى سن الرشد، ومن أهم سمات المعتقدات الشعبيَّة المرتبطة بالطفل أنها متوارثة وفطريَّة أولاً، ثم تتحول تدريجيًا إلى سمات مكتسبة تحتاج دائمًا إلى الرعاية الأسرية وبخاصةً الأمومة[3]. أما في مرحلة الطفولة المبكرة والتي تمثل في تأثيرها على تنشئة الطفل وسيلة لغايات رمزية أو دلالات اعتقادية تتعلق بعالم الكبار وانشغالاته، يوظف الطفل فيها لأنواع من الإشارات وصيغ التجسيد، بما يجعل «الطفولة» قيمة دلالية متسعة لعوالم من الدلالات الاعتقادية المتنوعة التي يستمدها من المحيطين به في سنوات طفولته الأولى[4].

والمعتقدات الشعبية هي مجموعة الأفكار التي يؤمن بها الأفراد فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، وهي كذلك نسق فكري يضم الاعتقاد والشعائر والطقوس وغيرها، وتعتبر المعتقدات الشعبية من أصعب عناصر التراث الشعبي، لأنها خبيئة صدور الناس ولا تُلقن من الآخرين، ولكنها تختمر في صدور أصحابها، وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعًا خاصًا. والحق أن هناك العديد من المعتقدات الشعبية والتي تُمارس في غيبة الوعي أو ضعفه لدى الأمهات إزاء الجنين والطفل بهدف حمايته من الأخطار التي تهدده سواء من جانب قوى منظورة أو خفية، وهي ظاهرة تسود معظم المجتمعات المتقدمة والبدائية على حد سواء[5].

وتشير الدراسات الفولكلورية المعاصرة، بأن هذه المعتقدات الشعبية اكتسبت وجودها ورسوخها واستمرارها من حيث إنها تؤدي أغراضًا محددة تعارف عليها المجتمع. والواضح أن هذه المعتقدات يعتقد فيها معظم الناس ويؤمنون بها على مدى زمني طويل، يخضعون ويلتزمون بها، كما أن هذه الممارسات كانت في الأصل ممارسات سحرية وطقوسًا دينية تخدم نفس الغرض ثم سقطت إلى مستوى العادات وتحولت إلى الصورة التي نجدها عليها اليوم، فعادات وتقاليد ورعاية الجنين والمرأة الحامل ثم المرأة الواضعة ووليدها إنما هي بهذا المعنى رواسب لممارسات قديمة كانت تمثل درجة أعلى من التقديس، ولكنها تخدم الوظيفة الثقافية نفسها[6].

وتتم تلك الممارسات في إطار من الاعتقاد بأن ما يحدث للطفل سيؤثر على مستقبله ومصيره، وخاصةً في المجتمع القروي المصري الريفي، حيث يفسح الآباء أكبر مساحة من العواطف الطبيعية لأطفالهم، فالأطفال هم كل شيء في حياتهم، وهم مصدر كل سرورهم وفخرهم وآمالهم، ومن ذلك فليس بغريب أن تُمارس حولهم العديد من الممارسات الشعبية بهدف حمايتهم من الأخطار المحيطة بهم، وفي الوقت نفسه تجسد هذه الممارسات الكثير من المعتقدات الشعبية.

استقبال المولود:

ليس ثمّة ما هو أهمّ من الولادة في حياة الشعوب، فبها وحدها يمكن الحفاظ على النوع الإنساني، وحولها تشكّلت معظم رموز الحبّ والخصوبة والنماء في كلّ الثقافات الإنسانيّة على اختلافها وتنوّعها. ولم يشكّل العرب استثناء في تمجيد الولادة ومدحها والتغنّي في أشعارهم بالأمّ الولود وإيلائها مكانة هامة في معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم. ويكفي أن يغوص المرء في الحكايات الخرافيّة الشعبيّة العربيّة وينقر فيها ليدرك أنّ الولادة قد احتلّت الحيز الأهمّ من المتخيّل الشعبي العربي، فلا تكاد تخلو حكاية من الموروث الشفوي النسوي على وجه الخصوص من التطرّق إلى الولادة ومعاناتها.



وتتعـدد الممارسـات الاعتقاديـة المرتبطـة بمرحلـة مـا بعـد عملية وضـع الجنـين أو ولادته (الميـلاد) والتي تسـتهدف جميعها بشـكل مباشـر أو غير مباشـر الوليد الطفل (ذكر أو أنـثى). فهناك ممارسـات اعتقادية تقوم بها الدايـة (المولـدة)، وهناك ممارسـات تقـوم بها الأم أو تتعلـق بهـا فيمـا يحفـظ لها طفلهـا من الأخطـار غير المنظـورة أو غير المعلنة، وأخيرًا ممارسـات اعتقادية تتعلق مباشـرة بالطفل في محيطه الاجتماعي المتمثل في الأسـرة والدائـرة القريبـة المحيطة به[7].

ويتـم إعطاء فرصة سـبع أيام كفـترة انتقالية تتعرف فيها الأم علـى ما حدث لعلهـا تتأكـد – بصعوبة وفرحة معا – أن مَنْ كان بداخلها أصبـح الآن منفصلا عنها، وهنا تقـوم الرضاعة الطبيعية بـدور رائع، ليـس لمجرد تغذية الطفـل بما هو حقـه الطبيعـي، ولكن أيضًـا بالتدرج مع الأم لقبـول الواقـع الجديد، من خـلال الحركـة اقترابًا وابتعـادًا، الطفل ملتصقًـا بثديها يوصل إليهـا أنه مازال جـزءًا منها، لكنه ليـس كذلك طول الوقت، فهو سـرعان مـا يبتعـد، أو يُبعد بعد الرضعـة، ربمـا أدى إلى إقناع الأم أولاً أن الخـروج ليـس معناه الانفصال القـاسي، وإنما هو يعـني بداية رحلات حركيـة النمو ذهابًـا وإيابًا[8].

حمل الوليد وتنظيفه:

وفيمـا يرتبـط بعملية حمـل الطفـل مـن معتقـدات، فإنـه يسـمى علـى الطفـل، فيقـال: «بسـم الله، بسـم الله الرحمـن الرحيـم»، ويجـب ذكـر اسـم الله عنـد نقـل الوليـد مـن مـكان نومـه أو تحريكـه أثنـاء نومـه، بالإضافـة إلى ذكـر اسـم الله علـى أختـه (ابنـة قرينـة أمـه)، حيـث يذهـب الاعتقـاد بأهميـة أن تتلفـظ القائمة علـى تحريـك الطفـل أو نقلـه مـن مـكان نومـه بالعبـارة التاليـة «اسـم الله عليـك وعلـى أختـك قبلـك». وفي هـذا مرضـاة للأخـت إذ إن ذلـك يبـدي اهتمـام الأم الإنسـية بوليـدة قرينتهـا، بدرجـة اهتمامهـا بطفلهـا بـل تبـدي إزيـاد اهتمامهـا بذكـر كلمـة (قبلـك)، يعـني تفضيلهـا لهـا علـى حسـاب ابنهـا أو اشـتراكهما في درجـة الاهتمـام. كمـا يشـير ذلـك إلى أن الأطفـال في حالـة النـوم يكونـون في أكـثر حـالات الاتصـال بالعالـم السـفلي، الـذي يحتاجـون فيـه إلى عنايـة الخالـق، خالـق الإنـس والجـان، وأن كليهمـا يحتاجـان إلى رعايتـه الدائمـة[9]. وعنـد قـص أظافـر المولـود للمـرة الأولى يوضـع في يـده مبلـغ مـن المـال ليكـون واسـع الـرزق، وحـتى لا ينظـر لمـا في يـد غـيره في المسـتقبل.

ملابس الوليد:

تفرض المعارف والمعتقدات الشـعبية سـيادتها على الملابـس ومـا تخفيـه في طياتها مـن معاني ورمـوز تحمل وتنقـل المكانـة أو البركة إلى مَـنْ يلبسـها، وتتضمن بين معانيهـا حيويـة الطبيعـة في غـزارة الغيـث، وفيضـان الأنهـار، وخصـب الأراضي الزراعيـة، فلا تقـف الثياب عنـد حـد سـتر الجسـم أو الوقايـة مـن الـبرد أو الحر، فغسـيل الثيـاب أو تفصيلهـا أو لونهـا المميز وزخارفها وتطريزهـا كل هذا له معـان كثيرة عند المجتمع الشـعبي، فالملابس يـدور حولهـا الكثير مـن الرمـوز والمعتقدات، فمنهـا ما يتعلق بمفهوم الحشـمة أو الخوف من السـحر والحسـد، ومنها ما يرتبط بالشـفاء من الأمراض، وأيضًا اكتسـاب الصحة والسـعادة[10].

ويوجـد حـرص واهتمـام مـن الأمهـات الحوامـل في المجتمـع الريفـي بملابـس الأطفـال، وتختلـف كميـة الملابـس المُعـدة حسـب المسـتوى الاقتصـادي للأسـرة، وتقـوم الحامـل قبـل الوضـع بإعـداد ملابـس وليدهـا في الشـهور الفرديـة (الخامـس، والسـابع) تفـاؤلاً بهـذه الأرقـام[11].

واللـون الأبيـض هـو اللـون الغالـب علـى ملابس الطفـل خاصـةً خـلال الشـهور الـتي تعقب الـولادة أو الألوان المشـجرة لتحميهم من الحسـد. ويفضل أن يخرج الطفـل إلى وجود علـى ملابس والده أو إخوته السـابقين والغـرض الظاهـر من تلـك العـادة هو أن يعيش الابن عمـرًا طويلاً مثل أبيـه، أما الغـرض الكامـن منها، فهي نوع من التعبير الرمـزي على أن المولود مـن صلب أبيه[12]. وغالبًـا مـا يرتـدي المولود يـوم السـبوع جلبابـا طويلا أبيـض أو بمـبي ويفضـل اللـون الأبيـض، ويصنع من البيكـة أو الكسـتور في الشـتاء ومن اللينـوه في الصيف، ويحلى بالتطريـز أو الدانتيل عند الصـدر، وغالبًا ما يكون له سـفرة من أعلى في الأمـام والخلف يركـب فيها الجزء الأسـفل مـن الجلبـاب بكشكشـة ويكـون له مـرد من الخلـف يبدأ مـن أعلى إلى نهايـة الذيل، ولـه فتحة رقبة مسـتديرة وأكمـام طويلة[13].

ومن المعتقد الشـعبي الشـائع أن السـيدة التي يتوفى أطفالهـا بعـد الـولادة مباشـرةً إذا حملـت مـرة أخرى، فعندمـا تلد هـذه السـيدة فإنها تلبـس وليدهـا مريلة سـوداء بدون أكمام تشـبه مريلـة الطعام، وهـي تعتقد أن ارتـداء المولود اللون الأسـود يبعد عنه الروح الشـريرة والعين الحسـود[14].

وهنـاك طريقـة لإطالـة عمـر الطفـل في بعـض القـرى ترتبـط بالملابـس، فـإذا كانـت هنـاك امـرأة مسـلمة مـات لهـا عـدة أطفـال في طفولتهـم المبكـرة، ثم ولدَ لها طفـل آخر، فإنها تطلـب مـن امـرأة قبطيـة أن تعطيهـا البركـة لكـي يعيش الطفـل المولـود حديثًـا، والبركـة الـتي تطلبهـا قـد تكـون جـزءًا مـن فسـتان تلبسـه امـرأة قبطيـة أو جلابيـة أو أيـة قطعـة ملابـس خاصـة بأحـد أطفـال المـرأة القبطيـة، ولا بـد أن تخـص قطعـة الملابـس مسـيحيًا وليـس مسـلمًا، وهـذه العـادة والمعتقـد لا وجـود لـه لـدى الأقبـاط[15].

هنـاك مَـنْ تلبـس طفلهـا لبسًـا مُهلهـلاً وتهمـل في تنظيفـه في شـهوره الأولى اتقـاء الحسـد وشـر العـين، ويُلبَس الذكـر ملابس الأنـثى حـتى لا يتـأذى مـن العـين الحاسـدة[16]، وهنـاك مَـنْ يلبسـه مـن لبـاس واحـد لمـدة سـنة كنـذر. وكانـت الأمهـات المصريـات الموسـرات علـى



مـا يحكـي المستشـرق الإنجليزي إدوارد وليـم لـين (1801 – 1876م) يتركـن أطفالهـن في ثيـاب قـذرة ومظهـر رث خوفًـا مـن الحسـد، لأن الأطفـال نعمـة عظيمـة يشـتهيها الجميـع[17].

ومـن هـذه المعتقـدات مـا يرتبـط بالشـفاء مـن الأمـراض، فالعرف السـائد في بعـض القرى الشـعبية الريفيـة عند إصابـة الطفل بمرض الحصبة تلبسـه أمه رداءً أحمـر اللون، وتكنه وتُجلسـه في مـكان منعزل مظلم طمعًا في الشـفاء[18].

الفطام:

الفطـام هـو أولى خطـوات الطفـل علـى طريـق الاسـتقلال بكيانه ووجـوده الفيزيقي، كما أنـه في الوقت نفسـه بدايـة الاسـتقلال النفسـي، فهـو إذن مرحلـة حاسـمة وهامة في حيـاة الأم والطفل معًا، ولكـن إذا أردنا الدقة فهي أكـثر أهمية وأبعد دلالة بالنسـبة للطفل عنها بالنسـبة للأم، فهي ليسـت أول تجربة لـلأم في الانفصال الجسـدي عن طفلهـا، أمـا الطفل فهـي تجربـة وحيدة فريـدة في حياته[19].

تفضـل معظم الأمهـات أن يتم الفطام بعد سـنتين، إلا إذا حملـت المـرأة فهـي تمنع عـن إرضـاع طفلها، لأن هنـاك اعتقادًا في أن حليب الأم يصبح فاسـدًا إذا حملت. والغالـب أن فطام الطفل مـا بين العـام والنصف الأولى والعامـين أو مـا يزيـد بأشـهر قلائل، ونـادرًا مـا يتجاوز ذلـك طبقًا للمعتقد الشـعبي ألا يصير عقلـه «تخين مثل الحمار» أو «مُخه ضِلِّم» كما يُشـاع على لسـان البعض عند السـخرية من بعـض الأطفـال عند التندر بسـوء

تصرفهم في المواقف المختلفة، فهم يرجعون ذلك إلى أن أمه أرضعته فترة أزيد من عامين. وفي كثير من الأحيان تزيد فترة إرضاع الأنثى عن مثيلها الذكر، ذلك لأنه في المعتقد الشعبي يجب أن ينشأ الولد «خشنًا ورجلاً»، ولذا فلا يجب أن يبقى في حُضن أمه طويلاً[20].

ولكي تفطم الأم الطفل تضع على ثديها عصير الصبار عددًا من المرات كل يوم، إلى أن يحدث الارتباط الشرطي بين الرضاعة من ثدي الأم وبين طعم الصبار المر، وتقوم بعض الريفيات بدهن حلمة الثدي بالشطة حتى ينفر الطفل من المذاق الحارق. ويلاحظ أن إعطاء الطفل التمر والعيش والمواد الأخرى بجرعات تدريجية بعد الشهور الأولى من ولادته يساعد مساعدة فعّالة على سرعة تعوده على الأطعمة الأخرى. على أن ذلك لا يمنع أن بعض الأطفال وأمهاتهم كانوا يعانون معاناة شديدة في حالة الفطام، فعملية الفطام كانت تعتبر عملية شاقة بالنسبة لهم، فالطفل يداوم على البكاء والعويل طوال الليل، الأمر الذي يتطلب سهر الأم وإرهاقها الشديد.

وقد كانت الأمهات يشاركن المرأة التي تفطم طفلها في حمل الطفل أثناء النهار. وهناك بعض المحاذير والاحتياطات التي نبهت إليها بعض الدايات والأمهات المتقدمات في العمر، وهي تمثل تجسيدًا لخبراتهن بجانب أنها تمثل نقدًا لبعض طرائق تغذية الطفل في الوقت الحالي. وأول هذه الاحتياطات الغذائية هو ضرورة التدرج في تقديم الطعام للطفل وعدم إجبار الطفل على قبول أو منعه من أكل طعام معين هو يريد أن يأكل منه، وكذلك عدم إجباره على تناول الطعام في وقت لا يريد فيه أن يأكل، كما لا يقدم له اللحم والسمك بشكل مباشر اعتقادًا منهم أنها تسبب الإسهال والانتفاخ والمغص، وفي الوقت الراهن يُستشار طبيب الأطفال في توقيت وكيفية الفطام[21].

وفي بعض القرى الريفية تستخدم الأم الأسلوب المفاجئ أو التعسفي في الفطام، فتقلب المرأة الفلاحة ثوبها حتى لا يجد فتحة الثدي، أو ترسله عند أحد أقاربها ومعارفها ليبعد عنها حتى ينسى الثدي، وبمرور الوقت يتم فطام الطفل ويعطونه عادةً (البوغاشا) وهي الخبز الطري المدهون بالجبن ويرددون له (الباشا هياكل



بوغاشا) وهي من المأثورات الشعبية ذات النغم الغنائي عندهم لترغيبه في الأكل[22].

ومن ناحية الوقت المناسب لفطام الطفل، فقد لوحظ في المجتمع الريفي أن الأمهات يعتقدن في عدم فطام الأطفال في فصل الصيف لأنه يكثر فيه الأمراض والنزلات المعوية، وإنما يكون عندما يعتدل الطقس وعادةً ما يكون في الربيع أو الخريف[23].

التسنين والمشي:

يتضح من الدراسات الميدانية أن هناك أقوالا تتردد في مناسبات ظهور الأسنان والمشي لأول مرة، وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف، وتنحصر إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه، أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشي بسرعة.

1) التسنين:

عندما تظهر أول سنة للطفل، تكون لها فرحة كبيرة، وإذا ظهرت في وقت مبكر، تُداري الأم، إلا أنها تكون سعيدة وتعطي للطفل إصبعها حتى يعض عليه، وتفرح عندما تشكها سنته. أما ظهور الأسنان العُليا أولاً، فهي حالة نادرة الحدوث، إلا أن جميع الحالات في مختلف المناطق الريفية ذهبت بدون استثناء إلى أنها إرادة الله، وذهب البعض منهم إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصةً عند ظهور الأنياب قبل الأسنان، وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاةٌ للحزن والكآبة[24].

وفيما تتخذ من ممارسات اعتقادية تتعلق بخلع الأسنان الأولى (اللبنية) للطفل، فقد اعتاد الناس على رمي السنة التي تم خلعها في اتجاه الشمس «في وجه الشمس» مع قولهم: «يا شمس يا شموسه خذي سنة الجاموسة وهاتي سنة العروسة». وهناك اعتقاد بأن الطفل عندما يرمي هذه السنة في البحر يكون رزقه واسع.

2) المشي لأول مرة:

أول ما يمشي الطفل يُمسك من تحت إبطيه، ويقوم أحد الأطفال الكبار بكب المياه أمامه ويشق بالسكين الأرض ويتمنون له العمر الطويل. وإذا تأخر الطفل في المشي، أعطوه لبن المعزة ليقوى عصبه. وفي بعض المناطق الريفية إذا تأخر الطفل في المشي، أخذوه لباب الجامع يوم صلاة الجمعة، وربطوا رجليه ووضعوا في حجره حمصا وحبوبا، وأول شخص يخرج من الجامع بعد انتهاء الصلاة يطلبون منه أن يفك رجلي الطفل المربوطة وينثر الحبوب والحمص على الأرض اعتقادًا منهم أن ذلك يجعل عصب الطفل يشتد ويقوى على المشي[25].

حلاقة شعر البطن وشعر الرأس:

القاعدة العامة أن الأشياء التي يأتيها الطفل لأول مرة، أو تؤدى له لأول مرة، تكون موضع اهتمام المحيطين به ويسجلونها بعناية، وربما يحتفلون بها على نحو أو آخر. والاهتمام نفسه موجه بالطبع للأقوال أو العبارات، بل والأصوات التي تصدر عن الطفل لأول مرة. والحق أن الأسرة تهتم وخاصةً الأم بكل شيء يفعله الطفل لأول مرة، كخروجه من البيت لأول مرة، وذهابه إلى الكُتّاب أو المدرسة لأول مرة، وقص شعر رأسه لأول مرة، وقص شعر البطن، واستحمامه لأول مرة، وفطامه عن لبن أمه... إلخ.

والملاحظ بصفة عامة أن ذلك الاهتمام قد يكون من جانب الأسرة كلها، وقد يكون مقتصرًا على الأم وحدها، وقد يتخذ حجمًا خاصًا بالنسبة للطفل الأول «البكري»، وقد ينعدم تمامًا بالنسبة للأولاد غير الأول. وهذا شيء منطقي، ولكنه قاصر على الأمور التي تثير الدهشة والفرحة، ولكن هناك بعض البدايات التي تكون لها أهمية طقسية أو اعتقادية خاصة، فتلقى قدرًا كبيرًا من الاهتمام، وتقوم الأسرة أو الأم بمراعاتها بالنسبة لكل الأولاد دون التمييز بين الأول ومَنْ عداه.

ومن أبرز تلك البدايات ذات الأهمية الطقسية، قص شعر البطن، وقص الأظافر لأول مرة، فتمثل بقايا أول أظافره جزء من كيان الطفل يجب التصرف فيه بحذر، وعلى نحو لا يؤدي إلى وقوعها في أيدي أغراب أو أعداء يمكن أن يستغلوها لإيقاع الضرر الجسيم بالطفل. ولكن تتركز حول شعر البطن أكبر عدد من الممارسات والمعتقدات، فشعر البطن يجب العناية بالتصرف فيه إذ لا يصح إطلاقًا إلقاؤه هكذا، لأن له صلة وثيقة بشخصية صاحبه، وقد يُتخذ «أثرًا» له تمارس عليه بعض العمليات السحرية «الأعمال» التي تنعكس على الطفل مباشرةً[26].

توجد في الريف عادة حلاقة شعر البطن للمولود يوم السبوع، ووزن مقابله ذهب، وتقوم الأم أو الأب بالتصدق به لكونه سُنّة عن الرسول ﷺ، وهناك مَنْ يقوم برميه في البحر، مع الحرص الشديد على ألاّ يراه أحد وهو يلقيه؛ لاعتقادهم بأن ذلك يجعل الشعر الجديد جميل وطويل عند طلوعه[27]. وفي بعض مناطق الريف لا يُقص شعر البطن إلا عند قبر أحد الأولياء في مناسبة الاحتفال بمولده، ولذلك ينتشر في احتفالات الموالد - خاصةً المشاهير منهم- عدد كبير من الحلاقين الذين يقومون بقص شعر البطن للأطفال الصغار، حيث يوهب ذلك الشعر للولي. وإذا اضطرت الأسرة إلى قص شعر رأس الطفل ولم يتيسر لها لسبب أو لآخر زيارة ضريح الولي الذي وهب له الشعر، فإننا نجد الأسرة تقص شعر رأس الطفل كالمعتاد، ولكنها تترك وسط الرأس خصلة، وتظل تلك الخصلة ذات شكل متميز (غير حليقة) وسط رأس الطفل إلى أن يتيسر للأسرة زيارة الولي، حيث تُقص هناك[28].

وهناك مَنْ يحلق شعر البطن (وأحيانًا شعر رأس الطفل) ويضعه في ورقة ويحفظه بعناية بعد قصه،

على ألاّ يرمى به في الهواء، بل تطوى بعناية داخل ورقة ووضعها في أحد الشقوق أو دفنه[29]. وقد ذكر «دي شابرول» سنة 1798م في كتاب «وصف مصر» قيام المصريين بممارسة مضحكة تعود إلى ضعف نظامهم الروحي، فيحرص المسلم منهم بعد أن يقص شعر رأسه أو لحيته على ألا يرمي بها في الهواء، بل يطويها داخل ورقة ثم يضعها بحرص في أحد الشقوق، ويتبع الشعب كله على وجه التقريب هذه العادات العجيبة[30]. وعند حلق شعر الطفل لأول مرة يوضع في قطعة من الطين وترمى في الماء، لكي يطول شعر الطفل، ولاعتقاد بعض أفراد المجتمع الريفي أن سريان الماء يزيد من رزق الطفل في الدنيا.

الرعاية الطبية والسحرية للطفل:

يشكل موضوع السحر والطب واحدا من أهم القضايا الفكرية التي نكاد نلمسها في ثنايا دراستنا للمجتمعات القديمة، فمنذ عصور سحيقة شكل المرض مفهومًا غريبًا عن الجماعات البشرية، ففي الوقت الذي كانت فيه الجماعات البشرية تستطيع أن تفهم بشكل أكيد، الجروح الناتجة من المخاطر التي يتعرض لها الإنسان من جراء صراعه مع بني جنسه أو مع الحيوانات الضارية التي تحيط به، شكل مفهوم المرض بعدًا خاصًا في مسيرة تأملاته الفكرية، وأن وقوع شخص ما في الجماعة البشرية التي عاشت في عصور ما قبل التاريخ السحيقة، أسير المرض ثم الموت جعلت الإنسان يفكر بأن هناك أسبابًا وراء تحول الإنسان الممتلئ صحة إلى مجرد كائن ضعيف، لا يلبث أن يسلم الروح ليتحول إلى جثة هامدة، ولو تمكنا من تخيل أول جماعة بشرية واجهت محنة الموت لأدركنا مدى الصدمة النفسية التي تعرض لها المجتمع البشري. ولم يكن أمام الإنسان الذي واجه الموت لأول مرة في جماعته البشرية الصغيرة في عصر موغل في القدم إلا أن ينسب ظهور المرض إلى قوى غير مرئية لم يكن يستطيع مشاهدتها سببت المرض، قوى أقوى منه مقدرةً وذكاءً، كانت تتحكم في حياته وفي الوقت نفسه في مماته[31].

ويفسح المعتقد الشعبي مكانًا كبيرًا لأسباب المرض الراجعة إلى عوامل نفسية أو سحرية، أو بمعنى آخر تلك التي لا ترجع إلى أسباب مادية معروفة ملموسة، فكثير من الأمراض يمكن أن تُعلل بالعين أو الحسد. ويندرج تحت هذا البند أيضًا تأثير الكائنات فوق الطبيعية (الجن)، فهي قد تعمل على إلحاق الضرر بالطفل. ولما كان المرض يمكن أن يرجع إلى عوامل نفسية أو روحية وأخرى مادية عادية، فإن العلاج يمكن أن يتم بوسائل سحرية من الطبيعة نفسها كالرقى والتمائم وما إلى ذلك، كما قد يتم بالأساليب الطبية التقليدية. ولكن الملاحظ أن الفئة الأولى من الوصفات تحتل المكانة الأبرز والأسبق، حتى بعض الوصفات الطبية العادية تفرض عليها بعض الشروط والتحفظات والقواعد ذات الطبيعة السحرية الخالصة[32].

1) الرعاية الطبية:

ومن أساليب الرعاية الصحية التي تقدمها الأسرة للطفل في حالة تأخر الكلام، يحضر البعض بذور اللبلاب ويقومون بدقها في المياه ثم تُغلى وتقدم للطفل، وقد يعتقد البعض في تقديم لحم الغراب مسلوقًا وذلك في حالة ثقل لسان الطفل في إخراج الكلام، أو يقدمون لسان الجدي مشويًا له. ومن الممارسات أيضًا، يضعون ماء في الهون في صلاة الجمعة وتدق المياه وينشدون للذكر: (المايه تتكسر، والولد يفسر)، وللأنثى: (المايه تتكسر، والبنت تفسر)[33].

وإذا كان لدى الطفل شعور بالهمدان زائد عن الحد فقد يعتقدون في السحر، فيذهبون بأثَرِه (أي جزء من ملابسه يحمل عَرَقه) إلى أحد الشيوخ أو القساوسة المعترف بهم فيكتب له في طبق بالزعفران أو بعض الأعشاب مع العسل الأبيض الآيات ثم يشربه بعد غسل الطبق لمدة ثلاثة أيام، وقد يعتقدون في الحسد ويمارسون الرقوة.

ومن الممارسات الشائعة حينما يتأخر الطفل في المشي، سلق أرجل الدجاج بعد تقشيرها وتقديمها للطفل لإطعامه وشرب حسائها، وذلك ينبعث من الاعتقاد بأن الكوارع (قدم البقرة أو الجاموسة)



بصفة عامة تشد العصب وتقوي الحيل، ولكن الكوارع البقري أو الجاموسي ثقيلة على معدة الطفل، فيستبدل هذا بأرجل الدجاج، بالإضافة إلى الاعتقاد بأن قوة الدجاجة تكمن في أرجلها، وعند تناول الطفل أرجل الدجاج فسوف تقوى عظامه ويصلب طوله ويستطيع السير[34].

2) الرعاية السحرية:

وأكثر ما يمكن رصده بالنسبة للمعتقدات الشعبية الخاصة بالطفل هو الاعتقاد في الحسد باعتباره سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبي المصري، وهو يقوم أساسًا على كثير من المأثورات والممارسات الشعبية التي تشكل جزءًا مهمًا من سلوك الإنسان المصري الشعبي، ويرتبط الحسد عند العامة بالعين والنظر، والمال والعيال من أكثر الأشياء التي تتعرض للحسد في اعتقادهم، ووسيلة الوقاية عندهم هي «الرقوة من الحسد».

ولذا يلجؤون إلى عمل «عروسة» من الورق تصور لهم الشخص الحاسد، ويثقبون موضع عينها بالإبرة، ثم يحرقونها في النار (الفحم) مع مخلوط من الملح والشبه والفسوخ، إبطالاً لأثر العين ودرءًا للحسد، وقد تتبع هذه الإجراءات بإجراء آخر يلزم الشخص المحسود، أن يلبس حجابًا فيه رأس هدهد محنطة، أو جزء من ذيل كلب، أو بعض أسنان ذئب، أو عقرب مجفف، أو حرباء مجففة، أو بعض قطع النقود الصغيرة مع قليل من الملح. كما تقوم أسرة الطفل بتعليق «خمسة وخميسة أو فاسوخة أو خرزة زرقاء» على صدور الأطفال، أو آيات وسور قرآنية (المعوذتين) اتقاء للعين والحسد[35].

ولوقاية الطفل من الحسد، وخاصةً الذي ينجم عنه أعراض مرضية متنوعة، تلجأ غالبية الجماعات الريفية إلى ذبح إحدى الحيوانات التي تؤكل على عتبة المنزل، أو في أي مكان قريب، وإن كانت تفضل الحالة الأولى. ثم يغمس أحد أفراد الأسرة أصابعه الخمسة في دم الحيوان المذبوح ليضعها على باب المسكن «تخميس» أو على جدرانه من الداخل أو من الخارج. وقد تكتفي بعض الحالات بوضع قطرة من دم الحيوان على جبهة أفراد الأسرة خاصةً مَنْ يُخشى عليهم من الحسد كالأطفال. كما يحرص البعض على الاحتفاظ برموز أخرى شعبية - قد يكون لبعضها مضامين دينية - كالعين رمزًا للحسد، والمسبحة، والكف وغيرها، وهي تصنع من خامات مختلفة حجرية أو معدنية ويدخل في ألوانها غالبًا اللون الأزرق[36] لدلالته على درء الحسد، وتزين أحيانًا بعملات معدنية صغيرة أضفاها المبدع الشعبي ليجعلها أكثر جذبًا للعين الحاسد.

وقد يوضع رغيف عليه ملح بجانب الوالدة والمولود منعًا للحسد، أو يوضع على بطن الطفل كيس صغير به سبع حبات (أرز - غله - ذرة - لوبيا - حلبه - شبه) ويسمى هذا الكيس «فسوخه» وتوضع على بطن الطفل حتى لا ينظر إليه أحد، بل ينظر لهذا الكيس ويجذب انتباهه[37]. وإذا شعرت الأم بالغيرة من أي أحد تجاه الطفل فتقوم بإحضار بلحة وتسمى «بلحة الغيرة» تأتي بها من أي نخلة موجودة بالقرية وتعلقها في صدر الطفل كحلية اعتقادًا منها أنها تبعد عنه غيرة إخوته والناس[38].

إذا ما عطس الطفل فإن أمه أو مَنْ يحيطون به يستدعون بعض الكلمات ذات الدلالة الاعتقادية التي يحاولن من خلال استخدامها إلى صرف أوجه الشر والحسد عن وليدهم الذي لا حول له ولا قوة في الدفاع عن نفسه بالنسبة للعالم غير المرئي أو غير المنظور فيقال له عندما يعطس مثلاً: «اش خدت الشر وراحت»، أو «اسم الله والحارس الله»، أو «يرحمك الله»، أو «خمسة وخميسة على اللي شافوك ولا

صلوش على النبي»، أو «اسم الله على أختك قبل منك»، أو «امشي عنه يا عطاس»، أو «الحمد لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم».

وهكذا عندما يتثاءب الرضيع يقال له: «الله أكبر الولد اتحسد»، ويتم عمل حجاب له لوقايته من الحسد[39]، أو «الله أكبر على اللي شافوك ونظروك»، أو «الحمد لله»، أو يتم عمل لعبة عروسة من الورق ويرقى بها الطفل وتحرق ويبخر بها الطفل الصغير لصرف عين الحسود.

وفي حالة تحول الطفل من حالة الهدوء إلى حالة الصراخ وكثرة الحركة فيعتبر الطفل حسب المعتقد الشعبي «محسود»، أو أن أخته «قرينته» التي توجد تحت الأرض زعلانه منه، أو يكون قد مُس من الجن، أو أن الملائكة قالوا له: «إن أمك ماتت وهو نايم»، ويبتسم عندما تقول له الملائكة «أمك عايشة أبوك هو اللي مات»، وهناك مَنْ يقوم بعمل تحويطة على يد شيخ معالج لمثل هذه الأمور. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأطفال يضحكون قبل أن يتعلموا الكلام، وحصر العلماء تاريخ الابتسامة الأولى للطفل في المدة ما بين الأسبوع الأول أو الثاني من حياة الطفل قبل الضحك، بدليل أن تاريخ الضحك يتراوح ما بين ثلاثة أسابيع وستة أشهر[40]. وقد اشتهرت في بعض مناطق المجتمع الريفي عبارات حول ابتسامة الطفل الرضيع بأنه يضحك (يبتسم) لأن الملائكة تلاعبه ونحن لا نراها، وذلك لأن العيال أحباب الله والملائكة دائمًا حولهم[41].

وإذا وقع الطفل ليلاً يرش بماء بسكر في المكان نفسه لحماية الطفل من أذى القرين، كما أن رش الماء بعد فعل أو حدث ما يعني إبعاد هذا الحدث، والتعوذ منه، وكذلك إبعاد الأرواح الشريرة والموت عن هذا الطفل، وتعتمد ممارسات أخرى على المياه كعنصر (حوض مياه، أو زير به ماء) وتردد الأم سبع مرات: «وحياة مين بناه وعلاه تأخذ نكده وتعطيه صفاه»، ثم تذكر الله وهي تحمل الطفل وتردد «الكلب النباح أخذ الشر وراح».

ويعتبر تأخر الحبو والمشي لدى الطفل من دواعي القلق عند الأم، فإذا تأخر الطفل في الحبو بعد الشهر الخامس فإنها تلجأ للممارسات الشعبية، وعلى سبيل المثال؛ تربط رجليه بنوع من الخوص على باب جامع، وأول مَنْ يخرج من الصلاة من الجامع عليه أن يفك هذا الرباط وتُسمى هذه العملية بـ«فك القيد»، وتكون قد وضعت بعض الحلوى (عادةً حمص) بين أرجله فتأكل منها وتوزعها على الناس، وتُكرر هذه الممارسة ثلاثة أسابيع حتى يسير. ومن الممارسات الأخرى، تلجأ الأم لوضع طفلها في (قُفّه) ويمسك بأذنيها الأولاد والكبار ويدورون به على المنازل المجاورة وهم يرددون بعض المأثورات الشعبية[42].

ومن المعتقدات الشعبية التي كانت شائعة حتى بداية القرن العشرين أن القروية التي يموت أطفالها في سن مبكرة ورزقت طفلاً جاوز السن التي تكثر فيها أمراض الطفولة التي تقضي على ذريتها، فإنها تزف ابنها بعد تجاوز فترة الخطر، فتدهن وجه الولد سلاقون ويلبسونه طرطورًا من ورق أخضر وأحمر وفيه ريش الفراخ، ويركبونه حمارًا بالمقلوب، أي يواجه مؤخرة الحمار على غير العادة، ثم يمسك بيديه قرصًا من روث البهائم الجاف، وتشوه هيئته وملابسه ويدورون به البلد والصبيان خلفه يغنون (يا أبو الريش انشا الله تعيش)، ويطوف الموكب حول القرية ثلاث مرات على الأقل، وتُسمى بزفة أبو الريش[43].

ويبدو هذا التقليد على غرابته مشابهًا لركوب الملدوغ أيام الجاهلية الحمار في وضع معكوس ليبرأ من دائه الذي ينتقل إلى الحمار باعتقادهم، والتقليد في عمومه يتضمن الاستعانة بالحيوان على داء يصيب الإنسان. ولم تكن هذه الضروب من المعتقدات شائعة في مصر والبلاد العربية فحسب، بل هي ظاهرة انتشرت في كثير من بقاع العالم ولا سيما أوروبا. وتصور لنا جميع هذه العادات على غرابتها مدى تسلط فكرة ثوب المرض والعافية على العقائد الشعبية[44].

يوجد طبقًا للمعتقد الشعبي الطفل المكبوس: وتعني الكبسة في اللغة الاقتحام على الشيء، وتعني دخول المرأة الحائض أو غير الطاهرة على النفساء، فيزرق جسد الطفل ويختنق، ويعالج الطفل بجلب خرزة



«الكبـاس» ويتم حمامه مـن على هذه الخـرزة. أو تقوم الأم بجمـع سـبعة «حبات» طحين من سـبعة بيوت من بيوت الجـيران، وبخاصة الذيـن تزوجوا ضرايـر، ويصنع منها «شـراكة» من الخبـز، ويطبخ العـدس بعد تنقيته على هيئة سـليقة ويحمم الطفل بجزء من هذه السـليقة، وتُقوَّر الشـراكة ويمرر الطفل منها سـبع مـرات، ثم يمرر مـن فتحة «مدرقة» الأم سـبع مـرات، ويُمنـع الآخرون مـن تقبيله، وتوضـع عليه خـرزة «خضرم» وهـي خرزة الكباس، ويقـال عندئذ: «لا كبـاس ولا نعاس ولا وجع في الرأس»، وهـذا يعني إعـادة إنتاج الطفـل المكبوس بهذه المعتقدات ليعود سـويًا من جديد. أما الطفـل المُبدَل[45]، فيعتقـد الناس في الأوسـاط الشـعبية أن الطفل هو من أولاد الإنس قد جرى اسـتبداله بأحـد أولاد الجن، ويطلق ذلـك بالذات علـى الطفل الدائـم الصراخ، والـذي يتألم دائمًا لأسـباب غـير مفهومـة[46]، ويُعالج بحملـه إلى قبور الأنبيـاء والصحابـة والأوليـاء لينـال بركتهـم وإعادته إلى حالتـه الطبيعيَّـة، كما يُعالـج بأن يُحمـم بمقدار من الماء يعـادل وزن المصحف، ويرشـق الماء على سلاسـل حجريـة دون أن يصـل إلى الأرض، أو تحمله امـرأة بلغت سـن اليأس إلى سـيل أو نبع مجـاور دون أن تكلـم أحدًا في طريقها، وتغطسـه في الماء ثلاث مرات لحظـة رفع آذان صـلاة الجمعة؛ ويُعـزى التبديـل إلى أن الدايـة لم تذكر اسـم الله عليه عنـد توليده.

وهنـاك الطفل الملمـوس: وهـو الذي تلمـس الداية أعضاءه التناسلية لمعرفة جنسـه فيصرخ ويعالج برقية. أمـا الأطفال التـوأم الذين ولدوا بخلاص واحد، فتعتقد الريفيات أنهم عنـد النوم روحهم تصبـح قطط وتنادي الأم في الجـيران مَـنْ عنده قطـة يتركها، وإذا قـام أحدهم بضرب قطـة، فـإن الطفل يصرخ في السـرير وهـو نائم، والدراسـات الميدانيـة أفـادت بالكثير عن غرابـة المعتقد الشـعبي في علاقة التـوأم بـالأرواح والقطـط والتجوال والعـودة، ولهم في ذلـك آراء ونظريـات امتزجت بالخرافة والخيال إلى حـد بعيد[47].

تدريب الطفل على القدرات المختلفة:

الأسـرة هـي أهـم عامـل في نقـل الـتراث الشـعبي إلى الطفـل، وهـي تتفـوق في ذلـك علـى كافـة وسـائل ومؤسسـات التنشـئة الاجتماعيـة الأخـرى، خاصـةً في المجتمعـات التقليديـة. ومن بين أفـراد الأسـرة تُعَدّ الأم الشـخصية الأولى صاحبـة الـدور الجوهـري في توصيل الـتراث إلى الطفـل الـذي هـو كل شيء في حيـاة والديه، يقول شـابرول: «المصري يعرف أكـثر منا معنى العواطف الطبيعيـة، فأطفالـه هـم كل شيء في حياتـه، وهم مصدر كل سـروره وفخـره وآمالـه، ولربما كانت أحاسيسـه أكثر وأقل تنوعًا، لكنهـا أكثر نفاذًا وحقيقيـة، وهو يدين بذلك إلى بـراءة عاداته وكـذا إلى بسـاطة تقاليده».

إن عمليـة التربيـة ونعني بهـا توصيل الـتراث الثقافي إلى الطفـل لا تتحـدد بحدود زمنيـة معينـة، وإنمـا هي تتم بشـكل مكثف في سـنوات العمـر الأولى، ولكنها تظل مع ذلك مسـتمرة طـوال العمـر، بحيث يتـم امتصاص



القيم والمعايير ونماذج السلوك الاجتماعي امتصاصًا كاملاً. ولا تتم التربية على نحو واحد أو بوسيلة واحدة أو وسائل بعينها، ولكن الأسرة والمجتمع المحلي بوجه عام يُسخر كل ما لديه من إمكانيات لتحقيق هذا الهدف العزيز، فتتوصل الأسرة إلى ذلك بالقدوة أولاً، وبالتعويد والتدريب المتكرر، وبالأوامر والنواهي المباشرة والمتفاوتة القوة، وبقص الحكايات وإنشاد الأغاني، وإلقاء الأمثال والحكم، والاشتراك في المناسبات والطقوس الاجتماعية العامة والخاصة.

والقيمة الأساسية التي تحرص الأسرة على غرسها في نفس الطفل هي قيمة احترام الوالدين والكبار بصفة عامة، وبديهي أن استقرار هذه القيمة في نفوس الأطفال تسهل ما يلي ذلك من وصول تأثير سبل التنشئة الأخرى إلى أعماقهم، على أن هذا الحرص الكبير على تربية الطفل يمكن أن يتعرض لبعض الصور غير السوية أو مظاهر التطرف من تدليل أو قسوة.

ومن الموضوعات التربوية ذات الأهمية الفولكلورية الواضحة، الشخوص التي تستخدم لتخويف الأطفال، إذ تعرف كل الثقافات الشعبية عددًا من الشخوص والهيئات التي تخيف بها الأطفال، وهي تستعمل للأغراض التربوية لإبعاد الطفل عن أماكن معينة، أو تخويفه من ممارسة فعل، أو سلوك معين، أو إصدار قول معين... إلخ. ومن هذه الشخوص في الثقافة الشعبية المصرية: الكائنات الخرافية كالعفريت، وأبو رجل مسلوخة، والسلعوة، والبعبع، والحيوانات كالكلب والذئب والثعلب. ومن ذلك أيضًا أشخاص ووظائف معينة في المجتمع، وهي تُستدعى للتخويف إما لأنها رمز للسلطة والبطش كالعسكري، أو لما تحدثه من ألم شديد يفزع منه الطفل كالطبيب وإعطائه الحقنة... إلخ[48].

تمثل الحكاية الشعبية التي تنقل بها معرفة الأجداد والآباء خبرتهم إلى الأبناء والأحفاد «شفاهةً» حول الخوارق والأساطير الخرافية التي تنتمي في مجملها إلى عالم الخيال واللاواقعية حين يجمعونهم في الأماسي أو أوقات الفراغ، الممثلة الأداتية الحقة المستوعبة لقيم الطفولة والمتجهة إليها، هي الفاعلة في ترسيخ المعتقدات الشعبية الخاصة بالكبار لدى صغارهم، في حدود وعيهم واعتباراتهم العمرية والسلوكية، بشكل متعمد منهم أو غير متعمد – طبقًا للعادة السلوكية أو القولية – فيما بين الكبار وأطفالهم. وخاصةً إذا ما تقمص الوالدان شخصية أطفالهم والنزول بالمستوى العقلي في خطابهم إلى مستواهم عند مخاطبتهم حتى يسهل على الطفل استيعاب رسائلهم الممثلة في الحكايات أو غيرها؛ التي يهدف الوالدان من خلالها بث قيم سلوكية مرغوبة أو النهي عن تلك السلوكيات والقيم غير المرغوب فيها[49].

فيصبح الطفل في هذه المرحلة مع تطوره النفسي والجسماني والعقلي والثقافي، طفلاً كان، أو إنسانًا ناضجًا هو المتلقي والمؤدي في الوقت ذاته لكافة أشكال الممارسات والسلوكيات التي تحمل بطياتها دلالات اعتقادية متنوعة طبقًا لما يجابهه من سلوكيات ومواقف اجتماعية مختلفة ومتنوعة، والتي قد تلقى قبولاً ودعمًا من أهله وأقاربه وأصدقائه في حالة كونها تتفق ومعتقداتهم وثقافتهم بما يدعم وجودها ويؤيدها ويعمل على استمراريتها داخل بيئتها، أو تلقى رفضًا أو توبيخًا أو شكلاً من أشكال الضبط الاجتماعي الذي قد يصل الأمر فيه إلى حد الطرد من الجماعة عندما يختلف معها في معتقداتها؛ بما يهدد من كيانها ويضعف من قوتها بين الجماعات المحيطة بها داخل المجتمع الكبير[50].

كما تحمل الحكاية فوائد تربوية وتعليمية تهدف إلى تحقيق غايات أخلاقية واجتماعية، فالطفل في الحكاية الشعبية قد يكون نفسه بطلاً، وهو في جميع الأحوال

متلقٍ ذكي لكل محمولات الحكاية، وقد يتمثلها في سلوكه اليومي وحياته المعاشة، كمناصرة قوى الخير على الشر التي تحاول أن تهدم قواعد الخير والمحبة، كما توحي بذلك بعض عناصر الحكاية الشعبية مثل حكايات: (أمنا الغولة، الجنيات الثلاث، والحيوانات المختلفة سواء الأليفة منها أو المتوحشة)، وهذا هدف تعليمي وأخلاقي نجده في كل حكاية إيجابية الملامح، مثل: قصة (الشاطر حسن، الأقزام السبعة، المصباح السحري، السندباد، الثلاث معزات، ألف ليلة وليلة، ست الحسن والجمال، النّدّاهة)، إلى جانب بعض القصص النبوي[51].

وتتدرج الحكايات حسب النوع والسن والهدف من الحكاية في اختيار نوع الحكاية للطفل، مع الأخذ في الاعتبار أهمية توافر عنصري التشويق والإثارة مع احتواء كُلّ حكاية على بعض القيم والمُثل العُليا التي يرغب الملقي للحكاية غرسها وبثها لدى المتلقي «الطفل».

تفسير العالم المحيط للطفل:

في هذه المرحلة يبدأ تفسير أصل الطفل له، أو بيان الكبار المحيطين به المصدر الذي حصلوا منه عليه، فهناك طائر أو حيوان أو إنسان أو كائن ما «أحضر» هذا الطفل إلى البيت، قد يكون الضفدعة، أو الغراب، أو العصفورة، أو الثعلب، أو الداية. ويعتقد أحيانًا أن كل الأطفال موجودون في مكان معين (في بئر معين، أو تحت شجرة، أو فوق جبل، أو أمام مسجد... إلخ) وأن هناك شخصًا معينًا هو الذي يحضرهم للأسرة[52].

أما فيما يرتبط بالحكاية الشعبية وما تتضمنه من معتقدات شعبية يتم بثها عبر الحكايات إلى الأطفال، فتمثل الحكايات الشعبية التي تنطوي على عناصر التشويق والإثارة بالنسبة للقوى غير المنظورة وكيف تصور له الملائكة ذات الدلالة الخيرية والأشياء الجميلة، والعفاريت التي تُشَبَّه وتمثل بالأشياء القبيحة ذات الدلالة الشريرة في الحكاية. فنجد مثلاً: الأم التي تخوف طفلها عندما يبكي بقدوم العفريت، أو أنها سوف تؤذيه إن لم يكف عن البكاء. وفي حالة قيامه بأفعال طيبة ومحمودة تخبره بأن الملائكة سوف يحبونه لكونهم يحبون الأطفال الطيبين[53].

وتتدرج معرفة الأطفال بالملائكة والعفاريت بارتقائهم العمري وما يتم بثه لهم من حكايات مختلفة توضح لهم أن الملائكة أجسام نورانية ترتدي ملابس بيضاء، وأن الملائكة مخلوقة من نور، وهي رسل الله إلى الأرض، أما العفاريت أو الجن فيسكنون تحت الأرض، وهناك بعض الأفعال التي يجب تجنبها من الأطفال حتى لا تظهر لهم العفاريت مثل: (عدم الكلام في الحمام، أو سكب المياه السخنة في الحمام... إلخ).

كما توجد بعض الممارسات التي قد توصل لهذه الأفكار الاعتقادية لدى الأطفال، وخاصةً إذا ما كانوا عنصرًا أساسيًا في مثل هذه الممارسة التي لا يمكن إتمامها بدون الطفل، مثل: قيام بعض المشايخ (الدجالين والمشعوذين) من استخدام الأطفال صغار السن للاستفادة منهم في فتح المندل في حالات السرقة، أو للاستدلال على أماكن كنوز ما، أو لمعرفة الحظ أو البخت لكونهم ليسوا ماكرين وطاهرين أشبه ما يكونون بالملائكة[54].

ألعاب وأغاني الأطفال:

يشكل اللعب حاجة أساسية من حاجات الطفل، إذ لا يمكن أن ننظر إلى الطفل ونشاطه الطبيعي بمعزل عن اللعب والحاجة إليه، بل بات من المؤكد أن هذه الحاجة وضرورتها تأتي الأولوية ضمن سلم الحاجات الأساسية للطفل، يقول الأديب البلغاري بوسيليك «بلا قصص وبلا ألعاب، فإن شمس الحياة ستغيب عن عالم الطفل، وبذلك ستتقوض أركان حياته، فالحكاية مثلها مثل حليب الأم».

وذلك لأن ممارسة اللعب تشكل أساسًا لطاقة الطفل، وسمة بارزة في شخصيته وطبيعته الطفولية التي لا يمكن أن تسير وتنمو بشكلها الطبيعي دون ممارسة اللعب وإشباع الحاجة إليه[55]. وعلى الصعيد

الثقافي يصبح الطفل مستعدًا في مرحلة الطفولة المبكرة لسماع الأناشيد والحكايات التي يتم من خلالها بث بعض من المعارف والقيم الخاصة بالطفل داخل الأسرة، والمعتقدات التي يُحتَكَمُ إليها[56].

بعد أن تتطور عمليات نمو الطفل نسبيًا تظهر ألعاب الأطفال وأغاني الأطفال بشكل أولي بسيط وعلى لسان الأم أولاً، فهي أول مَنْ يردد لوليدها الأغاني، ومعها تبدأ أولى محاولات اللعب وبتطوره تتطور قدراته على الغناء واللعب، ويكتسب من خلالهما سبيله إلى أطفال الأسرة الآخرين، ثم أطفال الجيران والمدرسة بعد ذلك[57].

1) ألعاب الأطفال:

من القضايا الأساسية ذات الأهمية البالغة في حياة الطفل، وفي نشاطه، وأفعاله، وفي مجمل عملياته العقلية والذهنية والانفعالية والإدراكية، وغيرها من المسميات التي تأخذ مساحة واسعة وأساسية في العمليات التربوية والتعليمية بشكل عام، وفي بنية ثقافة الأطفال بشكل خاص، هي قضية (اللعب). إذ أن اللعب بمجمل فاعليته واتجاهاته، وإفرازاته، يشكل ظاهرة اجتماعية، ثقافية، غريزية، انفعالية بارزة، بل هي النشاط الأبرز والأعمق في فاعلية وأفعال الطفل الواقعية والخيالية[58]، والألعاب هي أول مدرسة اجتماعية يدخل إليها الطفل، ومن خلالها يجتاز أولى تجارب حياته[59].

الألعاب الشعبية ضرورة أساسية من ضرورات الطفولة، تصاحب الطفل منذ بداية تكون القدرات الحركية عنده، وتتطور معه تبعًا تطور قدراته الجسمية والنفسية والاجتماعية، فهي بذلك حاجة طبيعية لديه، لا تحتاج إلى تربية معينة لتعويده عليها أو جذبه إليها، وربما فقط لتنظيم ممارسته لها، ويتم هذا التنظيم بشكل تلقائي عادة من خلال التفاعل مع أمه في البداية، ثم مع رفاقه بعد ذلك[60].

والألعاب الشعبية بصفة خاصة متنوعة تنوعًا كبيرًا، فمنها الألعاب الصغيرة والكبيرة، ومنها الفردية والجماعية، والهادئة والكثيرة الحركة، ومنها الداخلية (مكان مغلق) والخارجية (مكان مفتوح). كما أنها متدرجة، ففيها ما يصلح لكل الأعمار والقدرات. وهذا التنوع الكبير يلبي شرط العمومية والانتشار، ففيها المناسب لكل اتجاه ولكل قدرة ولكل مرحلة عمرية. ولا تحتاج الألعاب الشعبية لمعدات خاصة أو أدوات رياضية معقدة، ولا تحتاج لملاعب خاصة، وإنما يمكن تدبيرها بأبسط الإمكانيات وبما هو متاح في البيئة المحلية، وفي أي مكان متوفر أمام الطفل[61].

والسمة الهامة الأخرى في الألعاب الشعبية أنها لا تتطلب مسبقًا أية استعداد خاص أو مهارات معينة في مَنْ يود ممارستها، بل هي التي تربي المهارات وتهذب الاستعدادات، وعلى ذلك تتسم بالبساطة إذ بوسع أي فرد أن يفهمها وأن يؤديها، لأن القوانين التي تحكمها سهلة ميسورة وبسيطة، وهذه الخاصية تجعلها في متناول الجميع فلا يشعر أحد بعجزه إزاءها، فهي تهدف إلى إظهار المهارة وسرعة البديهة وأحيانًا القوة، فتشد الأطفال إلى ممارستها، وتحقق لهم بذلك قدرا من الإشباع هم في حاجة طبيعية إليه[62].

2) أغاني الأطفال:

أغاني الأطفال هي أقدم أنواع الأغاني الشعبية على الإطلاق وأوسعها انتشارًا، وتتشابه فيما بينها إلى حد بعيد من حيث النغم والمضمون بين الثقافات على امتداد العالم، وهي من أغنى المصادر التي تحفظ لنا بقايا معتقدات وممارسات ومناسبات لم يعدّ لها وجود في عالمنا المعاصر. وتتميز أغاني الأطفال الشعبية بوضوح ارتباطها الاجتماعي، فهي تعبير حي واضح عن المجتمع، وقد كشفت الدراسات السابقة لأغاني الأطفال عن صفة الاستمرار لها عبر الزمن، على نحو يمكن أن يمتد عبر مئات السنين، وهي تشبه في ذلك أغلب عناصر التراث الشعبي المتصلة بالطفل.

وتتميز أغاني الأطفال من الناحية الشكلية بأن الإيقاع هو الذي يلعب الدور الحاسم فيها، وهذا يفسر لنا طبيعة العلاقة الوثيقة بين أغاني الأطفال والألعاب الشعبية، وكذلك بين أغاني الأطفال والرقص الشعبي. ويمكن تقسيم أغاني الأطفال من حيث المضمون إلى أربع فئات[64]:

الفئــة الأولى (التعامل مــع الكبار): هــي تلك الأغاني التي تتردد في أثنــاء التعامل بين الطفل والكبار المحيطين به، خاصــةً الأم، وتنتمي إلى تلك الفئة أغــاني المهد، وأغاني ملاعبة وهدهدة الطفل، والأغــاني ذات المضمون التربوي بصفة عامة.

الفئة الثانيــة (التعامل مع البيئة): هــي تلك الأغاني التي تتردد مــن خلال تعامــل الطفل مع البيئــة، وخاصةً البيئــة الطبيعيــة المحيطة بــه، فالطفل يغــني لكثير من الظواهر والمتغــيرات الطبيعية التي تلفــت نظره أو تخيفه أو تعجبــه أو تفاجئــه... إلخ. فهــو يفرح للمطــر، ويغني للقمــر، ويغــني للشــمس وهو يــرمي إليهــا بسـنته التي ســقطت. كما يغني للحيوانــات والطيــور المعروفة.

الفئــة الثالثــة (الإيقاع واللعــب): هي تلــك الأغاني الــتي تنشــأ نتيجــة العلاقــة الوثيقــة بــين الإيقــاع واللعب، فتنشــأ أغاني اللعــب، وأغاني الرقــص، والأغاني التنافســية... إلخ.

الفئــة الرابعــة (التعامــل مــع المجتمــع): هــي تلك الأغاني التي تنشــأ نتيجــة التفاعل بين الطفــل والمجتمع المحيــط به في مناســبات العــادات الشــعبية المختلفة في مراحــل دورة الحياة (كأغاني الســبوع، ...)، والمناســبات الــتي ترتبــط بمــرور العــام وتتابعــه (كأغــاني الأعيــاد، ورمضــان، ... إلخ).

وأوضحت بعض الدراســات أن الغناء الجماعي يجعل الطفــل متعاونًا مــع مَنْ حولــه ومتكيفًا مــع المجتمع لأن شــخصية الطفل تذوب مــع الجماعة فيتوحدون حســيًا ووجدانيًــا وفكريًا وثقافيًا، كمــا أن الغناء الفردي يغرس في الطفل الاعتماد على النفس والشــعور بالمســؤولية[65].

والواقــع أن اندماج الطفل مع الجماعة مســتمعًا تارة ومغنيًــا تارة أخــرى الأغنيات الشــعبية المتنوعــة، فهذا يؤدي إلى جــودة النطق وحســن الأداء، وتهذيــب مخارج الألفــاظ، ويحافــظ علــى اللغة وطابــع ولون الموســيقى الــذي يســتمد إيقاعــه مــن إيقــاع الكلمــة، فالأغنيــة للطفــل متعة مفيــدة، وفائــدة ممتعة، ووســيلة لقضاء وقــت فراغــه، وقــد تقــدم لــه قيمــة معينــة، أو تعلمه معلومــة، بل قــد يلجأ بعــض الأطفــال للغنــاء بصوت مرتفــع عندمــا يســيرون في مكان مظلــم، وذلــك ليرفعوا من روحهــم المعنوية وليتغلبــوا على شــعورهم بالخوف بشغل أنفســهم بالغناء، كما أن الغناء يشــعرهم بأنهم لا يســيرون بمفردهم، وأن هناك مَنْ يرافقهم الســير، وبهذا تقل رهبتهــم ويقاومون الخــوف الذي اجتاح نفوســهم، وعليــه فقــد عــبرت أغنيــات الأطفــال الشــعبية عن إحســاس الطفل الحقيقي، وهي ترســم صــورة واضحة للبيئة الــتي يعيش فيها، وصورة صادقــة عن الانفعالات النفســية له، وعــن ميولــه وطبائعه[66].

خاتمة:

تتــوارث المعتقدات الشــعبية من جيــل إلى جيل، قد يتــم ذلــك في أغلــب الأحيــان عن وعــي وعــن إدراك ولا يمكــن في أغلــب الأحــوال تحديــد طريقة الانتقــال هذه بدقــة كاملــة لأن شــروطًا وعوامــل لا حصر لهــا تتدخل في هــذا الانتقــال، وبالتــالي تتشــرب الأجيــال الجديدة المعتقــدات الشــعبية مــن خــلال عمليــة التنشــئة الاجتماعية عــن طريق الأم ومن خلال المشــاركة الفعلية في حيــاة الجماعة. والواقع أن هنــاك الكثير من المعتقدات الشــعبية في المجتمــع الريفــي الــتي تقتنع بهــا الأمهات وتتعامــل من خلالهــا مع أبنائهــا، حيث أن نــوع العلاقة التي تنشــأ بين الأم والطفــل وطريقة معاملتهــا له عامل هام يدخــل في تشــكيل شــخصية الطفل[67].

فنجــد أن الطفــل يتلقــى في تنشــئته الاجتماعيــة مجموعــة من القيــم والمعتقدات تكون ســائدة في المجتمع الــذي يعيــش فيه، حيــث نجد أن هــذه المعتقــدات تكون عبارة عــن مجموعة من الأفــكار والتي تُحدد ما هو حســن مقبــول وما هــو سيء مرفــوض، وهــي متفــق عليها بين غالبية أعضــاء المجتمع ويولونها احترامًــا عميقًا، كما أنهم يحرصــون علــى اســتمرارها وتوارثها، وبذلــك فإنها تعطى للحيــاة معنى ســواء في حيــاة النــاس كأفــراد أو جماعات، ويمثــل الوالــدان بطبيعة الحال القــوة الأولى المباشــرة في التنشــئة التي تمــارس تأثيرها علــى الطفل منــذ ولادته، ويظــل تأثــير هــذه القــوة قائمًا حــتى مرحلة متأخــرة من العمــر، بل وقد يظل يؤثر في ســلوك الفرد طيلــة حياته[68].

د. ناصر ناجي بن جابر - ليبيا

فنون الحضرة الليبية؛ الآلات والإيقاعات



الحضـرة الصوفية تراث غنـائي قديم وعريق لـه تاريخ وله مكانة مرموقـة في جميـع أقطار الوطن العربي الإسـلامي في شـرق وسـط آسـيا وفي الدول الإفريقية المجـاورة للدول العربيــة، ومن بين الطرق الصوفيــة التي عرفــت في ليبيا نجـد القادريــة والعروســية والمدنية والعيساوية، والســلامية والشــاذلية والتيجانية والبرهانية.

وكانــت الزاويــا الصوفيــة، المقر الرســمي لهــذه الطــرق بمثابة المنارات العلميــة والتعليمية الوحيدة في بلادنا خــلال العهد العثماني الذي اســتمر لمــدة أربعة قــرون كاملــة، حيــث اخــذت الزاويا على عاتقها مهمــة تعليم اصول اللغــة العربية واصول الدين الأســلامي وتحفيــظ القرآن الكريــم إلى جانب أنها كانت ترشــد إلى اتبــاع النهج الديــني القويــم، كمــا قامــت الزوايــا بتحفيــظ ونشــر الابتهالات الدينيــة والأوراد والأذكار وقصائــد المــديح النبوي ونوبــات المالوف الأندلــسي. وقد تطورت الحضــرة الصوفية خلال القــرون الماضية.

ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذا النوع من التراث الغنائي (فنون الحضرة الليبية والإيقاعات والآلات المستعملة في الحضرة) وذلك من خلال القيام بجمع فنون الزاوية العروسية المتمثلة في الحضرة وتدوين الإيقاعات الموسيقية والآلات الشعبية المستعملة بفنون الحضرة العروسية.

نبذة عن التصوف والطرق الصوفية:

التصوف: هو سيد العلوم ورئيسها، ولُبَابُ الشريعة وأساسها، وكيف لا، وهو تفسير لمقام الإحسان الذي هو مقام الشهود والعيان، كما أن علم الكلام تفسير لمقام الإيمان، وعلم الفقه تفسير لمقام الإسلام، فإذا تقرر أنه أفضل العلوم تبين أن الاشتغال به أفضل ما يتقرب به إلى الله سبحانه وتعإلى لكونه سبباً للمعرفة الخاصة التي هي معرفة العيان[1]، والتصوف إذا وجد في صورته الأصلية الصادقة، وانسجم مع منهاج النبوة، وحمل راية اليقين والحب التي هي من أهم أغراضها ونتائجها فإنه ينفخ في أبنائه روح العمل والشوق إلى الجهاد أو علو الهمة والطموح، والحب إلى الشهادة والتقشف والجلادة، فإنه إذا تدفق ينبوع الحب الإلهي في قلب الإنسان تغنى بوجوده وكيانه[2].

الزاوية:

وهي المكان الذي اتخذه الصوفية لتدريس طرقهم وإيواء تلاميذهم ومريديهم،وقد ورثت الزاوية الرباط على أثر زوال المرابطين وتعدد الطرق الصوفية وكثرة الشيوخ والأتباع، ويقول الأستاذ الكعاك، إن انفصال التعليم والطرق الصوفية عن الرباط والتحول إلى الزوايا،قد جاء بسبب رفض الموحدين التمسك بظاهر المعنى في كل مايتعلق بالدين، ومعروف أن المرابطين كانوا ظاهريين على مذهب الإمام مالك وقد تشددوا بالتمسك بظاهر المعنى ورفض المعاني المجازية والضمنية، ويذكر «الفردبل» أن التمييز بين الرباط والزاوية بدأ في القرن التاسع واستمر حتى القرن العاشر الهجري. وتعني كلمة (الزاوية) في اللغة العربية أصلاً (الركن) وحيث اتخذ أهل التصوف هذه الكلمة وضموها إلى مفرداتهم ومصطلحاتهم عنوا بها في البداية (الخلوة) أو مكان الاختلاء بأنفسهم، يلجؤون إليه ويعتزلون فيه للصلاة والتأمل، وبمرور الأيام تطور المصطلح ليعني مؤسسة أو معهداً بعينه يحفظ فيه القرآن الكريم وتلقى الدروس الدينية واللغوية، كما أصبحت الزاوية منزلاً مؤقتاً لفقراء الصوفية يجدون فيه المأوى والطعام ويلتقي بعضهم ببعض، وكانت الزاوية تبنى في العادة على يد أحد شيوخ الصوفية في حياته أو يبنيها أتباعه بعد موته لتكون مركز الطريقة التي أنشأها هذا الشيخ[3].

وتزخر مصادرنا العربية ببعض المسميات التي تعني كل منها بالمفهوم العام (الزاوية) وإن اختلفت في ألفاظها ومصادر اشتقاقها وأصل كلماتها، ومع ذلك فإنها تشترك في جملة صفات لتشابهها في الهدف والوظيفة. أما عن أصل الكلمة ومعناها، فيكاد اللغويون العرب يجمعون على أن الزاوية تعني ركن البيت وجمعها زوايا، وهي مشتقة من المادة اللغوية (زوي) ومصدرها (الزي) بمعنى التنحية والانطواء، لهذا يقال للرجل إذا صار فيها تزوى تزوية[4] فضلاً عن دلالات أخرى قريبة من هذا المعنى، مما يدل على أن هذه الكلمة لم تستخدم حتى عهد الجمع اللغوي بمعناها الاصطلاحي المعروف في الوقت الحاضر. وأصبح للزوايا بعد انفصالها عن الربط أولاً، ثم عن المساجد ثانياً، ثلاثة أقسام:

1. الزاوية البسيطة:

وهي التي لم تبن على ضريح ولي ولم تنسب إلى ولي أو طريقة صوفية، وإنما هي مجموعة أبنية متلاصقة، منها غرف المبيت للطلبة وغرف للدراسة وغرفة للمكتبة، ثم الجامع والمرافق اللازمة، وهي مخصصة للتعليم.

2. الزاوية ذات ولي:

وهي التي أنشئت حول ضريح ولي أو مات بها ولي، فتكتسب سمعة من أجل ذلك ويكثر زوارها وإيراداتها.

3. الزاوية الطرقية:

وهـي فـرع إقليـمي أو جهـوي لزاويـة أم، وتجمع هذه الزاوية بين نشـر الطريقـة الصوفية التابعة لهـا وإقامة شـعائرها المعروفة بالعـادة والعمل وبـين التعليم.

وغالبـاً ما تكون الأراضي المحيطة بهذه الزوايا، حبسـاً عليهـا تعيـش من ريعهـا ومن الوعـدات أو النـذور التي يعد بها الناس للشـيخ الـولي أو لضريحه[5].

وإن الزوايـا تقـوم بمهـة التعليـم ونشـر الثقافـة الإسـلامية، وبث المعتقدات الصحيحة أو القريبة منها في وسـط يجد صعوبة في تحقيق ذلـك، إلا أن الأهم في العلاقة بين الجانبين الصالح والقبيلة كأفـراد وجماعات هو إلى أي حد اسـتطاع الصالح أن يستقطب ويجسـد اهتماماتهم وتصوراتهـم الدينيـة ويؤمنها الصالـح الجانبين[6].

«يرى الكاتـب أن الزوايا الصوفيـة هـي المنبر التعليمي منـذ دخـول العهـد العثمـاني إلى بلادنـا وأخـذ النـاس يتجهـون إلى الزوايـا الصوفيـة لمحو أميتهـم وحفظ القرآن وتعلـم أصـول الديـن يحفظـون فيهـا القصائـد والمالـوف والموشـحات».

دور الزوايا في تطور الموسيقى والغناء:

عـرف في ليبيـا نوع مـن الغنـاء والإنشـاد كان يؤدى داخـل الزوايـا وخارجهـا من قبـل الفرق الصوفيـة، وقد عرف هـذا النـوع من الفـن في ليبيا باسـم السُـلاميات وهي تتألف من أشـعار لتسـبيح الخالـق والابتهال إليه وذكره ومدح الرسـول الكريـم ﷺ. ويقـول الدكتور عبد الله مختار السـباعي: «لقد سـاهمت بعض زوايا الطرق الصوفية كالعيسـاوية والقادرية والعروسـية والرفاعية، في نشـر وتعليم فنون المـدائح والأذكار والابتهالات الدينية والموشـحات الشـرقية، ونوبـات المالـوف الأندلسـية لشـباب المريدين الراغبـين في حفظ هذا التـراث الغنائي التقليـدي العريـق إلى جانـب تعليم العـزف على بعض الآلات الموسـيقية الإيقاعية والوتريـة والهوائية بطريقة السـماع والتلقين المباشر».



1

الطرق الصوفية في ليبيا:

1) الطريقة العروسية:

تنسـب هـذه الطريقة للشـيخ أبي العبـاس أحمد بن عـروس، بن عبـد الله بن محمد بـن أبي بكر ويرجع نسـبه إلى قبيلتـه هـوارة وموطنها قديماً يـلاد طرابلس إلى تخوم برقة، وقيل نسـبه يرجع إلى بنى تميـم وكان مولده في حدود سـنة (1781 م) بقريـة المزاتـين، التـي تقع على مسـافة خمسـين ميلاً من تونس العاصمة، وقد تـوفي والده وترك ثلاثـة أولاد أحمـد أصغرهـم، ومنـذ الصغر بـدأت تظهر عليه معالـم الصلاح والتقـوى، فقد كان شـديد العطف علـى الفقـراء والغربـاء وذوي الحاجة حتى شـمل عطفه الحيوانـات، والروايات في هذا الشـأن كثيرة، وكان شـديد النفور مـن الأغنيـاء وذوي الجـاه والسـلطان، وقد تنقل بـين مدن تونسـية كثـيرة إلى أن اسـتقر به المقـام بتونس العاصمـة ولزم جامـع (الزيتونة) في بـادئ الأمر ثم انقطع عـن الناس ولزم مـنزلاً كان خانا (فندق) سـابقاً لمدة سـبع سنين، والطريقة العروسـية مشهورة ومعروفة في الشمال الإفريقـي عامـة، ويقول الشـيخ محمد محمـد مخلوف «إن العروسـية هـي لب الشـاذلية، والعروسـية هي لب الطـرق». وقد توفي الشـيخ أحمد بن عروس يوم السـبت 8 صفر سـنة (1869 هـ) عن عمر ينا هز التسـعين عاما[7].

2) الطريقة القادرية:

أسسها أبو محمد محيي الدين عبد القادر الجيلاني وهو منسوب إلى قرية تقع على شاطئ دجلة بالعراق ولد عام (470هـ - 1077م) وتوفي في بغداد عام (562هـ - 1166م) وكان فقيهاً واسع المعرفة يفتي بمذهب الشافعي وكان عظيم التقدير للسيد المسيح (عليه السلام)، ويقول «يلزم أن لا ندعو لإنقاذ أنفسنا فقط بل كل من خلقه الله مثلنا» فلذلك امتاز أتباعه بروح التسامح مع النصارى واليهود والقادرية كثيرون في المغرب وزاويتهم الكبرى في مدينة (غراوات) أسسها مختار الكبير وبعد وفاته انقسمت إلى ثلاث فرق[8].

ولقد انتشرت القادرية في مختلف بلاد غرب أفريقيا في السنغال إلى بنين وذلك عن طريق التجارة ومبناها على الذكر الجهري من حلقة الاجتماع، والرياضة الشاقة وتقليل الطعام. والذاكر يجلس فارداً أصابعه على ركبتيه ثم يدير وجهه جانب الكتف الأيمن قائلاً: يا ويديره إلى اليسار قائلاً «هو» ويخفض رأسه قائلاً «حي» ويستمر في هذا العمل بلا طبقة صوتية أو مقام. كان للقادرية دور كبير في ليبيا حيث دخل المريدون إلى الزوايا ولحفظ القرآن الكريم وتعلم علوم الدين.

3) الطريقة الزروقية:

عند مطلع الشمس من يوم الخميس 22 محرم لعام (846هـ) - 7 يونيو (1442م)، ولد الشيخ أحمد الزروق بمدينة فاس بالمغرب عاش وهو طفل يتيم الأبوين غير أنه تربى في حِجر جدته لأمه (أم البنين) هكذا كان اسمها وهي سيدة جليلة صالحة. عملت على تربية حفيدها تربية إسلامية دينية فذهبت به (للكتاب) لحفظ القرآن وتعلم الكتابة منذ نعومة أظفاره ولقد حفظ القرآن كله وهو في سن العاشرة وعندما بلغ الزروق سن السادسة عشرة التحق بجامع القرويين فدرس اللغة والحديث وعلم التصوف وبدأ صلته في تلك الفترة بمشايخ الطريقة الشاذلية.

وفي عام (873هـ) قام بأداء فريضة الحج وتوقف في القاهرة وفي بداية العام التالي ذهب إلى (الحجاز) لأداء فريضة الحج بمكة. ومكوثه في مصر والحجاز كان فرصة للقاء بعلماء ومشايخ تلك الفترة فكان تطلعه آنذاك للتصوف أكثر وأشد حرارة وتوهجا، وعند رجوع الزروق من المشرق استقر في مدينة مصراتة التي تبعد عن مدينة طرابلس مسافة (200كم)، فقرر الإقامة فيها وجعلها قاعدة لنشر طريقته الصوفية، وكثر حوله الطلبة والمريدون الذين حملوا مذهبه وطريقته وأقاموا له زاوية بعد مماته في مصراتة، وتوفي عام (899هـ) عن عمر يناهز الرابعة والخمسين سنة وضريحه بزاويته بمصراتة، وقد انتشرت طريقته بعد مماته في ليبيا، وكذلك تونس ومصر والجزائر بشكل محدود، وترك الشيخ زروق مجموعة من المؤلفات الفقهية والصوفية

والأذكار والشعر منها: الأصول البديعة والجوامع الرفيعة، أصول الطريق، أصول الطريقة وأسس الحقيقة [9].

4) الطريقة السُّلامية:

ومؤسسها في زليتن بليبيا، الشيخ عبد السلام بن سليم الأسمر الفيتوري، ولد بزليتن في عام (880هـ) وتوفي في عام (981هـ) ودفن في نفس البلدة، وضريحه داخل زاويته، وقد أخذ العلم عن الشيخ عبد الواحد الدوكالي في بلدة مسلاته، بعد أن حفظ القرآن الكريم وهو صغير، وعن الشيخ الدوكالي اتصل بالطريقة العروسية التي هي فرع من الشاذلية ومؤسسها الشيخ أحمد بن عروس دفين المنطقة المسماة باسمه قرب العاصمة التونسية وقام الشيخ عبد السلام الأسمر بزيارة لتونس وأقام بمدينة طرابلس وأخذ يدعو لطريقته التي عرفت بالسُّلامية نسبة له أو العروسية نسبة لابن عروس، ولكن علماء طرابلس وشيوخها ثاروا عليه ودسّوا له عند الوالي الذي أجبره على الرحيل عن طرابلس فسكن بكهف في جبل غريان معتكفاً ثم غادر المنطقة وذهب إلى منطقة تاورغا قرب مصراتة ولقي من أهالي المنطقة الترحيب الحار ودعوه للإقامة في مدينة مصراتة وبقي فيها فترة ثم عاد إلى مسقط رأسه زليتن وفيها أقام زاويته وتابع نشر طريقته الصوفية، ولقد انتشرت الطريقة السُّلامية في معظم أرجاء ليبيا بطريقة لم تشهدها الطرق الأخرى فتعددت زواياها وكثر المريدون والأتباع كما وصلت إلى تونس وغيرها من الدول العربية[10].

5) الطريقة المدنية:

مؤسسها محمد حسن ظافر المدني المتوفي عام (1263هـ) ولد بالمدينة المنورة في عام (1194هـ)، وقد تلقى العلم والطريقة الشاذلية على يد الشيخ العربي الدرقاوي في بوبريح في المغرب، ثم عاد إلى المدينة مندوباً عن شيخه داعياً لطريقته الصوفية هناك وأصبح له مريدون وتلاميذ لكنه قرر العودة إلى أستاذه الشيخ الدرقاوي الذي توفي بعد وصوله إليه بثلاثة أشهر فترك الشيخ المدني المغرب واتجه إلى الشرق، فطاب له المقام في مدينة طرابلس وأقام فيها فترة من الزمن باثاً دعوته بين من تحلق حوله من طلبة العلم واحتدم خلافه مع شيوخها وعلمائها الذين استعدوا عليه يوسف القرمانلي حاكم طرابلس آنذاك، ونقلوا عنه قوله «إن يوسف باشا بعد الآن لا يفلح، فإن شجرته انقلعت من عروقها وفي الشمس طردت»[11].

فانتقل من طرابلس إلى مصراتة، حيث استقر فيها وأخذ في تأسيس طريقته، التي عرفت بالمدنية، وقد قام ابنه وخليفته محمد ظافر الذي عرف بنشاطه الموفور بنشر دعوة أبيه وأرسل مبعوثيه ومقدميه إلى شمال أفريقيا والحجاز وتركيا لينشروا الطريقة المدنية فيها كما كان له دور بارز في حركة الجامعة الإسلامية أيام حكم السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، ولهذه الطريقة شهرة في ليبيا خاصة في مصراتة وبنغازي وكذلك في المغرب وتونس ومصر والحجاز.

6) الطريقة العيساوية:

وتنسب إلى مؤسسها محمد بن عيسى المكناسي، ولد عام (872هـ) من قبيلة أبي السباع من السوس بالمغرب، ارتحل مع والده إلى مدينة فاس فتعلم فيها القرآن الكريم وعلوم الفقه وأصول الدين، ثم ارتحل إلى قبيلة سفيان وتتلمذ على يد الشيخ أبي العباس الحارثي المكناسي، صاحب الشيخ محمد الجزولي فأخذ عنه الطريقة الجزولية، وبعد ذلك انتقل إلى مراكش وتتلمذ على يد شيخها عبد العزيز التباع، أحد مريدى الشيخ الجزولي أيضاً وعلى الشيخ محمد السهيلي الذي أجاز له قراءة كتاب دلائل الخيرات لمحمد الجزولي، فانتصب للقراءة وتربية المريدين على طريقته المستمدة من الجزولية والزروقية، وكذلك من الطريقة الرفاعية المشرقية، وقد انتقلت العيساوية إلى ليبيا في زمن غير معروف ويبدو أن أول من بثها في الربوع الليبية الشيخ يعقوب الخشاب، ومن ثم على يد الشيخ محمد العالم بانون الفاسي، الذي قدم من المغرب في بداية القرن السادس عشر، فأسس زاوية باب الحرية بطرابلس تعرف باسم الزاوية الكبيرة وأما زاوية الشيخ يعقوب فتعرف باسم الزاوية الصغيرة[12].

7) الطريقة البرهانية الدسوقية الشاذلية

تنسب هذه الطريقة إلى السيد إبراهيم القرشي الدسوقي الملقب بأبي العينين والمكنى ببرهان الملة والدين، وهو ابن السيد عبد العزيز المكنى بأبي المجد وينتهي نسب السيد إبراهيم الدسوقي إلى مولانا الإمام الحسين من جهة الأب وإلى مولانا الإمام الحسن من جهة الأم، ولذا كني بـ(أبي الشرفيين)، وتعتبر طريقته هي آخر وخاتمة الطرق الصوفية وهي الآن أكثرها انتشاراً في جميع أرجاء العالم[13].

نشأة الحضرة:

لو نظرنا لمدلول الكلمة لفظيا (حضرة) لوجدنا لفظ أطلق حديثا أما اصطلاح الكلمة من حيث المعنى اللغوي فهو يشتق لغة من (حضر- يحضر-حضوراً... فهو حاضر) وكان المعنى من حيث اسم المصدر (حضورا) ولو تمت مساواة الكلمتين لفظا ولغة لوجدنا المعنى يقف عند (حدث ومكان) مجتمعين. إذن المعنى قديم- من حيث المفهوم اللغوي – وحديث من حيث المفهوم الاصطلاحي والمتعارف عليه – إلا أنها (أي الكلمة) حرفت قليلا لتصبح من حضور إلى حضرة (لفظ مؤنث مجازي وليس حقيقي). فالحضور شرط أساسي في تلاوة القران والاستماع إليه، والحضور شرط أساسي في الصلاة عند مناجاة الخالق عز وجل، والحضور شرط أساسي عند مجالسة العلماء وتلقي العلم إلى غيره من سائر الطاعات والقربات. ولعل أحدنا يتساءل (حضور ماذا...؟)

الحضور هو حضور القلب أي استحضاره ليكون المرء موقنا بلقبه لما يعمل. ولأن ثمرة الحضور حصول الخشوع والوجد والسكون عند ذكر الله واستذكار عظمته عز وجل أو استحضار ما يقرب إلى الله عز وجل عند تلاوة كتابه واتباع سنن رسله الكرام. واشترط العلماء العارفون أن العبد لا يكون له حضور إلا إذا كان (محبا) فالحب شرط أساسي في الحضور لحصول الأرب وبلوغ المأمول. عليه... فإن الحضرة تنشأ مع العبد حين يتصل (بأي وسيلة) تقربه إلى ربه، فإن كانت في صورة جماعية أفراد واقفون وآخرون جالسون أو كما هو معلوم على هيئة حلقات يذكرون الله سميت حضرة. وإن كان العبد منفردا لوحده أي في صورة فردية وفي مكان ما كانت أو سميت خُلوة بضم الخاء. كما أن هناك مفاهيم عدة لمصطلح الحضرة تتفق في العموم وتختلف في التفاصيل أو الخصوص تبعاً لتنوع الطرق الصوفية واختلافها فلكل طريقة صوفية حضرة خاصة بها.

فهناك من حصر الحضرة بأنها مجلس للذكر الصوفي يقال فيها كل ما ورد عن الشيخ (صاحب الطريقة) من أذكار ودعوات وتوسلات وتسبيح ونحوه، يحضرها الشيخ (المربي) مع تلاميذه (المريدين) وبعض المحبين من العوام يصاحبها أحياناً وليس دائماً مجموعة من الآلات من أجل الناحية الإعلامية والترويح عن النفس أو ربما لجلب الناس لحضور الحضرة والاستماع إليها، ليتلى فيها ذكر الله وأسماء الله الحسنى وتمجيد صفاته عز وجل في أوقات معينة ومكان مخصوص.

وهناك من أفردها بأنها حضور القلب بالكامل مع الله عز وجل في حالة الذكر والتجلي للوصول لغاية سامية وهي الابتعاد عن المناوشات وعن زخارف الدنيا والانخراط في ملذاتها والتوجه الكامل للواحد الأحد ليصل العبد في لحظات غامرة ومباركة إلى أعلى درجات الكمال وإلى أجل القربات لله عز وجل فالحضرة ليست بالضرورة تفرض على أنها أوراد فقط ما بين صلاة وذكر، فالصلاة ركن من أركان الإسلام تكون الحضرة فيها واجبة الوجوب حيث يكون العبد حاضر القلب والجوارح مع الله سبحانه وتعالى لذا أوجب الله فيها الخشوع وقال تعالى (الَّذِينَ هُمْ فِي صَلاتِهِمْ خَاشِعُونَ) ومن المعلوم بأن الحضرة موجودة في التراث الصوفي وليست غريبة فالانسان يطرب ويفرح بكونه مع الله عز وجل.

كما توجد صور عدة للتعبير الأدائي للحضرة فقد تؤدى بصورة فردية وهذه حالة المريد دائماً وقد تكون في صورة ثنائية أو جماعية وقد يكون الذاكر في حالة الوقوف أو الجلوس أو الحالتين معاً وقوفاً وجلوساً امتثالاً لقوله عز وجل في سورة (آل عمران) ﴿الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَاماً وَقُعُوداً وَعَلَى جُنُوبِهِمْ﴾.

وقد يرى شيخ الطريقة (المربي) بأن فصل الوقوف قد حان بعد أن كانوا جلوساً فيقف مع مريديه ذاكرين لله عز وجل فأحسن حالة للمريد مع الله هي الوقوف لأن الوقوف حالة تعبد مع الله سبحانه ولما يتضمن من إجلال واحترام وتعظيم في جلالة الله سبحانه.

ويستطرد آخرون بأن القيام والقعود متوقفان بأمر من الشيخ على الحال في الحضرة ونوع الذكر الذي سوف يقال، ففي حالة الجلوس (بداية) تتلى الوظيفة والتمجيد والاستغفار ونحوه ويختم ذلك بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ثم مرحلة الوقوف أو القيام وتتلى فيها القصائد وتستخدم فيها بعض الآلات مثل الدفوف.. ويطلق على مرحلة الجلوس (سماع) وعلى مرحلة الوقوف (حضرة).

وهذا الأمر - أي الحضرة متوقفاً على حالة تسمى (بالتجلي) فحالة التجلي هي نشوة وسكينة تطرأ على العبد تسكن القلب وتنعكس على الجوارح وكثيراً ما يصاحب (أهل الحضرة) هذا التجلي وهم في حلق الذكر أو مجلس الحضرة وقد يساعد في هذا شدة الذكر أو جمال الصوت الحسن وقوته في التعبير أو ضرب الدف - ربما - أو نحوه من الآلات المساعدة.

فالكلام والوزن الإيقاعي هما اللذان يصلان إلى المستمع أو المريد مما يعني أن الكلمة والإيقاع تضيفان حالة معينة تزيد وتنقص عند المريد تنقله من حالة الوجد إلى عالم الهيام والفناء في حب الله واستذكار عظمته. فالوجد واللاشعور والهيام والتجلي مفردات هي نتاج الحضرة ومصطلحات موجودة بإسهاب من

حيث المعنى في كتب التصوف ومن حيث التطبيق في عالم الحضرة .

كما أن هناك من قيد مفهوم الحضرة بأنها ذكر الله ومدح نبيه بأسلوب خاص وجماعي كما حدث في زمن النبي ﷺ أو كما يحدث الآن في المساجد أو دور العبادة أو (الزوايا الصوفية) .. ولكن هذا المفهوم أري فيه بعض الإجحاف في مفهوم الحضرة ومعناه السامي . لأنه حسب ما ورد في الآيات وكتب التفسير وقول المشائخ العاملين بأن مفهوم الحضرة يسموا إلى غاية نحو الكمال دلت عليه الآية الكريمة من سورة آل عمران: ﴿إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لأيات لأولي الألباب الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم ويتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانك فقنا عذاب النار﴾ الآية (190-191) آل عمران، وقوله تعالى ﴿إنما المؤمنون الذين إذا ذكر الله وجلت قلوبهم﴾ الآية (2) الأنفال، وقوله تعالى ﴿الله نزل أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله﴾ الآية (22) الزمر.

إلا أن التقدم والتطور البشري حسب كل زمن له دلالات وآثار وربما تحريف عن الأصل، كما يراه البعض من منكري الحضرة. فلقدتم إدخال بعض الآلات الشعبية الوترية والإيقاعية في مجالس الحضرة ترويحاً للنفوس مثل (الباز أو البازة) الزل - الدفوف - النوبة - المقرونة - الزكرة. العود).

بعض العلماء أوجز مفهومها (أي الحضرة) من الممارسات الجماعية لدى أهل الذكر والتصوف لتوثيق اوصر الأنس والمحبة عند المثول في حضرة الله عز وجل اقتداء بحضرة النبي (صلى الله عليه وسلم) ويحاول العبد بها الخروج من زخارف الدنيا ومشاكلها حتى يتم له الحضور والتجلي مع الله .و تقام الحضرة في المساجد وأماكن أخرى مخصوصة لهؤلاء الناس (الذاكرين) ينظمون كلاماً وقصائد وأشعار تمجد الخالق عز وجل ويذكرون صفات النبي (صلى الله عليه وسلم) وسيرته العطرة وتقديم بعض النصائح والمواعظ والتوسلات بأسلوب وفي متكرر صورة قد تكون سماعية (أداء صوتي) أو باستخدام آلات مصاحبة.

مما سبق يتضح بأن الحضرة (كلفظ حديث) نشأت حديثا باعتبارها برنامجا و ممارسة جماعية تخص أهل التصوف كلاً حسب الطريقة التي ينتسب إليها. ومن العلماء و المؤرخين من أرجع تاريخ نشأتها لزمن النبي (صلى الله عليه وسلم) و هناك من قيد الأمر وجعل تاريخها زمن الدولة العباسية وآخرون جعلوا تاريخ نشأتها زمن الشيخ عبد القادر الجيلاني إمام المتصوفة ومؤسس الطريقة القادرية وهذا الذي يذهب إليه جمهور العلماء ويعتمدونه.

كما أن هناك من جعل الحضرة مؤسسها الأول الشيخ عبد السلام الأسمر قبل (400 عام) تقريبا (شيخ الطريقة العروسية) أي القرن العاشر الهجري.

ولكن الخلاف في تاريخ نشأتها يجعلنا نجمع بقدم نشأتها وتاريخها باختلاف الطرق الصوفية وتنوعها من قادرية وعيساوية وعروسية وشاذلية وتيجانية ورفاعية ودسوقية ..الخ، كل هذه الطرق يقيمون مراسم الحضرة كلٌ حسب طقوس طريقته.

ولكن لضرورة الدراسة وخروجا من الخلاف سأكتفي بدراسة تاريخ الحضرة العروسية ونشأتها ومؤسسها الأول سيدي عبد السلام الأسمر الفيتوري. فلو رجعنا لتاريخ هذا العالم الشهير (سيدي عبد السلام الأسمر) بداية القرن العاشر الهجري لوجدنا أن هناك طائفة من المغاربة قد قدموا إلى ليبيا وهم في طريقهم لبلاد الحجاز لأداء فريضة الحج فتوقفوا بمنطقة (زليتن) وأقاموا بجوار منزل (الشيخ عبد السلام) فأقاموا مجلس ذكر وضربوا فيه بالدفوف، و تفاعل معهم الشيخ عبد السلام واخذه حال من الوجد.. مما يدل على إن تلك الطائفة من أهل المغرب الأقصى كانت الحضرة معروفة لديهم وكانوا يؤدونها بمصاحبة الدفوف والطبول.

والشيخ عبد السلام الأسمر لم يكن المؤسس الأول للحضرة فلقد توارثها كما يقول الشيخ أبو بكر حمودة من آبائه وأجداده وهم أولاد سليمان السبعة الموجودون

في رحاب مدينة زليتن الذين نزحوا اليها من المغرب واستقروا بها.

ويروى أن شيخنا الأسمر عندما استعمل الدفوف لأول مرة في فنون الحضرة قد أحدث ردة فعل قاسية لدى شيخه الدوكالى الذى أنكر عليه ذلك إلاأن الشيخ الأسمر قد استمات في موقفه وأصر على استعمل البندير في الحضرة ولعل لسانه يقول «مادمتم قد أجزتم السماع في الطريقة الصوفية فلم لاتجيزون معه استعمال البندير»[14].

فنون الحضرة:

تنقسم فنون الحضرة إلى ثلاثة أقسام:

- الأول: الوظيفة (تشتمل على توسلات وقراءة قرآن وتسبيح بخصوص وذكر مقيد بألفاظ رتبها شيخ الطريقة الأساسي). كما إن هناك من عرفها بأنها نوع من الورد يقوم بأدائه السادة الصالحون يتلى في وقت معين مأخوذة من القرآن الكريم وأحاديث النبي وآثار الصحابة و التابعين وبعض من كلام أصحاب الطرق واعتبروها بذلك تحصينا للمريد من الشيطان و أصحاب السوء.
- الثاني: ذكر الله من خلال أسمائه الحسنى والتسبيح من خلال أداء الإنشاد والقصائد الدالة على ذلك مع الدعاء.
- الثالث: السماع ويقصد به ترويح نفس المريد الذاكر من خلال قراءة قصائد معينة بمصاحبة آلات موسيقية تحث المريد وتحفزه على زيادة الذكر. والجدير بالذكر أن القسم الأول من الحضرة يتم فعله جلوساً والقسم الثاني وقوفاً أما الجزء الثالث فهو أيضاً جلوساً وهناك من يجعل الجزء الثالث مقسما على نحوين صنف جالسون وآخرون واقفون.

ولنتطرق عبر فنون الحضرة لمدخل هام جداً ألا وهو المقام المستخدم والآلات المستعملة عند أداء الحضرة، وهل إن الحضرة تعتبر موروثاً توارثته الأجيال كابراً عن كابر أو يدخل من ضمن نطاق الفنون الفلكلورية التي كان للعادة والعرف فيها نصيب؟ وللإجابة عن هذا السوال نقول إن الحضرة قد استعمل فيها كما أسلفنا بعض الآلات بنوعيها الإيقاعية والموسيقية. وبما أن الغناء والإنشاد الصوفي يعتبر من ضمن حدود الحضرة فهذا يجعلنا نسهب قليلاً لنرحل عبر ذاكرة الزمن، وامتداداً لما سبق للقصيدة والغناء الديني من زمن الرسول الكريم إلى وقتنا هذا.

امتدح الأولون الله عز وجل بصفاته وأسمائه فعظموه وسبحوه ومجدوا آثار الخالق في الأكوان وما أجزل به من نعم وعطايا ظاهرة وباطنة ابتداء من خلق الإنسان وتكريمه امتداداً إلى بعثه الرسل إليه لهدايته للطريق الصحيح. فألف الاولون القصائد والأشعار والآثار والأخبار المؤيدة لذلك وتغنى بهذا من كان قبلنا.

فلقد كان للرسول الكريم شاعران ينشدان الشعر الذي يشتمل على ما ذكرنا إلى جانب مشاركتهم في الحروب ضد أعداء الدين وأقر النبي صلى الله عليه وسلم ذلك.

استقبل النبي صلى الله عليه وسلم في بداية الدعوة عندما هاجر من مكة إلى المدينة بالمدح والأذكار فلقد أقام أهل المدينة الأطهار مهرجانا نساءً ورجالاً كباراً وصغاراً استقبلوا به صاحب الدين الرسول الكريم بالغناء وضرب الدفوف والزغاريد وأنشدوا يقولون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا مادعا لله داع

من هنا نجد أن الغناء باستخدام آلة إيقاعية كان موجوداً على الأقل في زمن الرسالة و أقره النبي ﷺ ولم ينكره بل كان فرحاً ومسروراً به. كما أننا لو نظرنا في حياة الرسول ﷺ لوجدنا أنه أقر الغناء بالدفوف عندما دخل الصحابي الجليل أبوبكر الصديق ورأى جاريتين تغنيان وتضربان بالدف عند السيدة عائشة وفي بيت رسول الله أبو بكر (رضي الله عنه) وقال: مزامير شيطان في بيت رسول الله، فرد عليه الرسول ﷺ دعهما يا أبا بكر فان اليوم عيد.

كذلك جاءت امرأة إلى الرسول الكريم فقالت أني نذرت بأن أضرب عليك بالطار فأذن لها .فقلد تم سرد هذه الأحاديث رداً على من ينكر استخدام بعض الآلات، والمقام ليس مقام الحل والحرمة بل مقام دراسة فقط. للحضرة قصائد- كما اتضح سابقاً - وأشعار وأزجال تخضع للوزن الإيقاعي والنغم الموسيقي.

فمنهم من قسم هذه القصائد إلى (قصائد تعبدية وتوحيدية) (وقصائد مواعظ وتذكرة) (وقصائد ذكر وهيام). حيث يقوم الشيخ المربي باختيار القصيدة المناسبة في الحضرة المناسبة التي تقال فيها ويشترط في ذلك (قوة الصوت وجماله والأداء التعبيري) أي في الإلقاء والأداء هذا يقودنا إلى الفن والنغم الروحي. فلقد كان قديماً يتم إلقاء القصائد بدون ضرب الدفوف أو باستخدام الدفوف فقط أما حديثاً فلقد أدخلوا الآلات الموسيقية مثل آلات النفخ في مجالس الحضرة ترويحا للنفوس وجلباً للعوام. لأن المقصود ليس الآلات وإنما ما تستخدم له الآلات وهو مجلس الذكر والحضرة .

ويتم استعمال الآلات من ضرب الدفوف في فصل الوقوف أما الآلات الأخرى مثل المقرونة أو الزكرة فانها تستعمل في فصل الجلوس. لو تتبعنا ألحان الحضرة لوجدناها متأثرة بنوعين أثر شرقي (تركي) يرجع تاريخه للاستعمار التركي الذي استوطن بلاد العرب لأكثر من أربعة قرون وأثر مغاربي باعتبار الحضرة أصلاً مغاربيا. ولكني ألاحظ أن الحضرة الليبية (العروسية) خصوصا اشتملت على عدة خصائص منها (خصوصية المكان) باعتبار التأثر الموسيقي الذي جعل مكان ليبيا بين المشرق والمغرب له أثر كبير وأثر تونس و الجزائر والمغرب خصوصا على فنها باعتبار نزوح الحضرة من المغرب في الأصل كان له أثر كبير أيضاً في جعل الحضرة الليبية تتمتع بخصوصية متفردة جداً.

إذن نغمات القصائد وألحانها ليبية صرفة بغض النظر عن ما لحقها من تأثير، بل هناك من اعتبرها من الفنون الليبية الأصيلة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه يجب عدم الخلط بين الحضرة العروسية والحضرة العيساوية والحضرة القادرية والحضرة الشاذلية فلكل طريقة كما أسلفنا ما يميزها عن غيرها.

كما أن في الحضرة الليبية (عروسية كانت أم عيساوية) عدة أنواع من الطبوع والإيقاعات والمقامات فهناك ما يسمى بإيقاع العثمانية وإيقاع العجمية والإيقاع الدرقاوي والإيقاع الفيتوري والإيقاع المصمودي وإيقاع الوحدة الكبيرة إلى غيره من الإيقاعات المختلفة. وهذا يدل على فن الحضرة الواسع و تطورها .

أما المقامات أو الطبوع المستخدمة فهي كل المقامات المعروفة بغض النظر عن أنها أندلسية مغاربية أو مشرقية فلا خلاف هنا فلقد تم استخدام مقام الراست والماية والنكريز و الحسين والبياتي والسيكاه والعجم والمحير والجهاركاه والصبا والحجاز والنهاوند إلى غيره من الطبوع والمقامات المعروفة في بلادنا العربية .

أما الآلات الإيقاعية المستعملة فهي (البندير- الدف - الطبل - البازة - الزل - الدربوكة - النوبة) .

أما الآلات الإيقاعية التي استعملت في مصاحبة الحضرة فهي (المقرونة - الغيطة - الزكرة - العود) .

وهذا يقودنا إلى بحث بسيط نطرز به دراستنا ألا وهو الغناء الصوفي أو الإنشاد الصوفي باعتبارهما لب وأساس الحضرة. فالغناء لفظ عام (يشمل المباح والغير مباح) مرتبط بنغمات وأوزان متفق ومتعارف عليها عند أهل الفن والموسيقا.

أما الغناء الصوفي فهو تعبير مطلق في الأداء عندما يعبر به المرء ومقيد ومشروط بالمباح وما هو موافق للشرع. فالغناء الصوفي هو كل غناء عذري تعطره الآداب العامة و التربية الإسلامية فيه دعوة للخير وحث على مواصلة العمل الطيب والتمتع بما خلقه الله عز وجل في هذا الكون وكل ما يعيشه الإنسان من دعوة للفضيلة ومحبة الرسول ﷺ.

وهناك من عرف الغناء الصوفي بأنه أداء لمجموعة من قصائد تختص بذكر الله ومدح الرسول وأناشيد وقصائد دينية بمصاحبة آلات إيقاعية وموسيقية ليس فيها صخب ولا تشويش وبالتالي يراه البعض مرتبطا بالحضرة وفنونها ويراه الآخرون بأنه من السماع وليس له علاقة بالحضرة فهو تعبير عن الشعور.



تغنى الأولون بالغناء الصوفي سواء كانوا عربا أم غير عرب أما في الوقت المعاصر فهناك الكثير ممن مارس الغناء الصوفي من خارج الطرق الصوفية نذكر منهم على سبيل المثال: سيد النقشبندي - طه الفشني - سيد مكاوي - والسيدة أم كلثوم - والأستاذ رياض السنباطي - والأستاذ صباح فخري، وغيرهم من الفنانين والأساتذة الكبار من الليبيين نذكر الشيخ جمال الدين الميلادى، والشيخ مصطفي ابوجراد، الشيخ خليفة الرماش وغيرهم من الشيوخ.

طريقة أداء الحضرة:

باختلاف وتنوع الطرق الصوفية فإن للحضرة مجلسا ومكانا مخصوصا تبدأ الحضرة بشقها الأول بجلوس المريدين (الذاكرين). لقراءة الوظيفة وتبدأ بالبسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم قراءة سورة الفاتحة (3) مرات - سورة الإخلاص (3) مرات - سورة الفلق والناس (3) مرات ثم التسبيح بقول (سبحان الله - الحمد لله - لا اله إلا الله - الله اكبر - لا حول ولا قوة إلا بالله) ثلاث مرات، ثم قراءة شيء من تمجيد وتوحيد الخالق بقولهم:

لا اله إلا الله الحق المجيد

لا اله إلا الله الحق المتين

لا اله إلا الله ارحم الراحمين

لا اله إلا الله اكرم الاكرمين

لا اله إلا الله جليب التويين

لا اله إلا الله غياث المستغيثين

لا اله إلا الله أبدا حقاً

لا اله إلا الله إيمانا وصدقاً

لا اله إلا الله نطقاً وقعاً ورفقاً

لا اله إلا الله تعبداً ورفقاً

لا اله إلا الله القوي الجبار

لا اله إلا الله الواحد القهار

لا اله إلا الله الحليم الستار

لا اله إلا الله العزيز الغفار

لا اله إلا الله هو رب كل شيء

لا اله إلا الله هو قبل كل شيء

لا اله إلا الله هو بعد كل شيء

لا اله إلا الله يبقى ربنا ونفنى ويموت كل شيء

ثم الدعـاء من قبل شـيخ الحضـرة وتختـم بالصلاة علـى الرسـول ﷺ بقولهم:

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا واسترنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا وانصرنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا ولاتفضحنا يا الله

صلوات الله طيبات على محمد

صلوات الله زاكيات على محمد

سلام الله طيب على محمد

تحيات زاكيات طيبات على محمد

بعدها يأتي الشـق الثـاني وهو فصل الوقوف ويسـمى فصل الذكر.

يقـوم منشـد ذو صـوت شـجي وصـداح بأمـر مـن شيخ الحضرة بإلقاء أحد القصائد في النصح والإرشاد والذاكـرون مـن حولـه يلهجـون ويذكـرون لفـظ الجلالـة الله الله الله بأسلوب خـاص وهـادئ والمنشـد مسـتمر في أداء قصيدتـه ثـم الصلاة علـى الرسـول (صلى الله عليـه وسـلم) ثـم قـراءة الفاتحـة والدعـاء.

ثـم تـأتي مرحلـة ضـرب الدفـوف ويسـتمر في أداء قصائـد الوجد والهيـام وقصائد الذكر عن طريق المنشـد وبأمـر من الشـيخ .

ويسـتمر هـذا الحـال مـدة مـن الزمـن ويـؤدي اكـثر مـن (5) قصائـد ثـم يـأتي دور الجلـوس ويطلـق عليـه فصـل السـماع ويتـم فيـه الضـرب علـى الدفـوف وعلـى آلـة الزكـرة ثـم يقـف العـزف و يتلـى لفـظ الجلآلـة الله الله بنفـس الأسـلوب السـابق ثـم الصـلاة علـى النـبي ختـام بعدهـا تقـرء الفاتحـة والدعـاء.

والجدير بالذكـر أن هنـاك مهـام يقـوم بهـا بعض الأفـراد في الحضـرة ابتـداء من (شـيخ الحضـرة) يكون قد تتلمـذ على يد شـيخ قبله ويكـون مجـازاً في الطريق عالمـا لا جاهلا مربيـاً فاضلاً يعلـم المريد والعـوام على السـواء في الزاوية المخصصة أو المدرسة المخصصة لذلك فمن ضمن واجباتـه تعليمهم الأخـلاق الفاضلة وأصول مذهبهـم في الطريقة.

وهـو المسـؤول الأول عـن قـراءة الأوراد والأحـزاب والوظيفـة والقصائد ثم يـأتي دور (النقيـب) الذى يقوم أيضا بأعمال الشـيخ الـتي أذن له فيها فقط حـال غيابه ويرتكـز عمـل النقيـب في أداء حضـرة الدفـوف والموالد ويأخـذ الإذن في ذلك من (الشـيخ) فيقوم بقيـادة حلقة الدفـوف كما أنه المسـؤول عـن تدريب المريديـن وتوفير حاجياتهـم وتعليمهـم الأصـول الفنيـة في الحضرة من ضرب الدفـوف إلى قـراءة القصائد.

ثـم يـأتي دور(الشـاوش) وهـو المسـؤول الأول عن حاجيـات الزاويـة الماديـة وترتيـب الصفـوف وبداية الذكـر وجلـوس المريديـن وترتيـب وقوفهم واسـتقبال الضيـوف وتقديـم الخدمات والإشـراف علـى عمليات السـفر والزيـارات ويكون المسـاعد الأول للشـاوش.

وتجـدر الإشـارة إلى أن الترتيـب على ذلـك حيث من مهمـة النقيـب وهنـاك من يـرى إنهـا مهمة الشـاوش ولكـن لاخلاف يقوم النقيب بتسـوية صفـوف المريدين والذاكريـن قصـار الطـول مع بعـض، المتوسـطين مع بعـض، الطـوال مع بعـض، بحيـث يكون هنـاك توافق ويكـون الصف منحدرا تدريجياً عنـد الوقوف في الحضرة وتكون الآلـة المصاحبة (الزكـرة) مثـلا في نهاية الصف.

ويتم اسـتعمال (الزكرة) في فصل الوقـوف لأنها حادة وصوتهـا قـوي بينما (المقرونـة) في فصل الجلـوس لأنها غير حـادة و هادئة.

فمن الناحية الفنية تبدأ بأسـلوب بطـيء أداءً وعزماً ثم تتسـارع الحضرة ويتسـارع أداؤهـا تدريجيـاً، فعند الطريق العروسـية تبدأ بقصائد التوحيد، بينما الطريقة

العيساوية تبدأ بورد القدوم، بينما القادرية تبدأ بعقيدة الأكابر، أما الطريقة البرهانية الشاذلية فلهم أسلوبهم في الحضرة يستعمل التصفيق والطبل والدف.

الوظيفة

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي خلق السماوات والأرض وجعل الظلمات والنور ثم الذين كفروا بربهم يعدلون، هو الذي خلقكم من طين ثم قضى أجلاً وأجل مسمى عنده ثم أنتم تمترون، وهو الله في السماوات وفي الأرض يعلم سركم وجهركم ويعلم ما تكسبون، (3) من سورة الانعام (1-2-3) (الحمد لله رب العالمين) (أستغفر الله 3 مرات) (أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه 3 مرات) الله صلى على سيدنا محمد النبي المصطفي وبارك وصلى وسلم عليه (مرة وأحدة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير (10 مرات) ثم تقول وإليه النشور (صباحاً) وتقول (مساءاً) وإليه المصير، بسم الله الرحمن الرحيم ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (10 مرات) ثم تقول ونعم الوكيل، حسبي الله لا إله إلا هو عليه توكلت وهو رب العرش العظيم (10 مرات) وتقول وبه نستعين، اللهم صلي على سيدنا محمد وعلى آله (10 مرات) وفي تمامها وعلى آله وصحبه وسلم، الله إنا سألك رزقاً حلالاً طيباً واسعاً وعلماً نافعاً وعملاً صالحاً متقبلاً وقلباً سالماً والفوز بالجنة والنجاة من النار، الله أجرنا من النار (7 مرات) الله أجرنا وأجر والدينا وأجر جميع المسلمين والمسلمات من النار ومن عذاب النار ومن الكفر والفقر ومن عذاب القبر ومن كل قوة وعمل يقربنا إلى النار بعفوك، وأصلح لنا شأننا كله وأدخلنا الجنة برحمتك، الله أدخلنا الجنة (8 مرات) اللهم أسكنا جنتك الفردوس برحمتك يا أرحم الراحمين، وصلى الله على سيدنا محمد النبي الكريم وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً والحمد لله رب العالمين.

الله أنت السلام ومنك السلام، وإليك يعود السلام، حيينا ربنا بالسلام واسكنا دار السلام تباركت وتعاليت يا ذا الجلال والإكرام، الله لا مانع لما أعطيت ولا معطي لما منعت، ولا راد لما قضيت، ولا ينفع ذا الجد منك الجد، الله أعنا على ذكرك وشكرك وطاعتك وحسن عبادتك (سبحانه الله والحمد لله والله أكبر 33 مرة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير، بسم الله الرحمن الرحيم (آية الكرسي إلخ) بسم الله الرحمن الرحيم (سورة الإخلاص مرة) ثم المعوذتين مرة، إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً، (الله صلي عليه 100 مرة) وبعد المئة الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وسلم (3 مرات) الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وبارك وصلي وسلم على جميع الأنبياء والمرسلين والرضا على الصحابة أجمعين والأولياء والشهداء والصالحين والحمد لله رب العالمين،، سبحان الله العظيم وبحمده، سبحانه الله وبحمدك أشهد أن لا إله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك (أستغفر الله 100 مرة) أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلى هو الحي القيوم وأتوب إليه (3 مرات) اللهم صلي على سيدنا محمد النبي المصطفي وبارك وصلي وسلم عليه، بسم الله الرحمن الرحيم سورة الفاتحة، بسم الله الرحمن الرحيم سورة قريش اللهم آمنا من كل خوف (3 مرات) الله آمنا وسلمنا واحفظنا وارعنا ونجنا من كل بلاء وهم وخوف واجعلنا لك من الشاكرين ولآلاك من الذاكرين، سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين، أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له إلها واحداً ورباً شاهداً ونحن له مسلمون (4 مرات) الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا رسول الله، الصلاة والسلام علي يا سيدنا يا حبيب الله ألف ألف صلاة وألف ألف سلام عليك وعلى آل بيتك وأصحابك يا أكرم الخلق عند الله.

(اللهم يا رب محمد وآل محمد صلي على محمد وآل محمد وأجز عنا سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم أفضل ما هو أهله 3 مرات)،

فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون وله الحمد في السماوات وفي الأرض وعشياً وحين تظهرون يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون، سبحان الله العظيم وبحمده سبحانه الله وبحمده أشهد أن لا إله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك.

الأوزان الإيقاعية المستعملة في الحضرة العروسية الأسمرية:

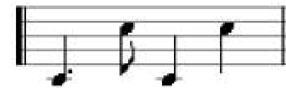
1. الإيقاع الفيتوري يتكون من نوعين:

وهو ينسب إلى الشيخ سيدي عبد السلام الأسمر:

- إيقاع الفيتورى:



- إيقاع الفيتورى:



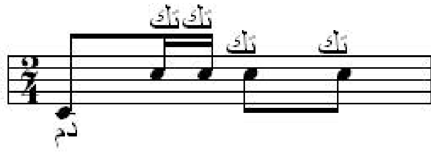
2. الإيقاع العثماني:

وهو ينسب إلى سيدي عثمان ويؤدى بطريقتين:





3. الإيقاع التياري:

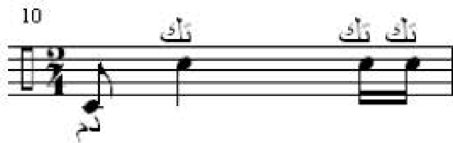


4. الإيقاع العجمي وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع:

إيقاع عجمي النوع الأول:



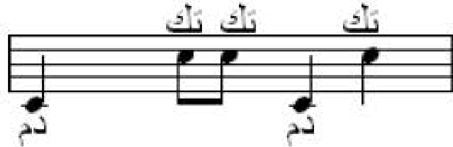
ب. إيقاع عجمي النوع الثاني:



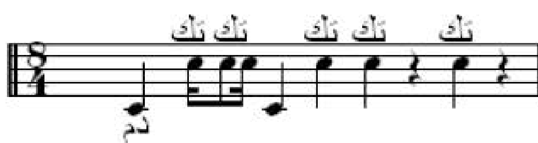
إيقاع عجمي النوع الثالث:



5. إيقاع العشراوى:



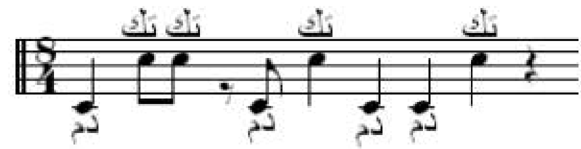
6. إيقاع الجحاوي



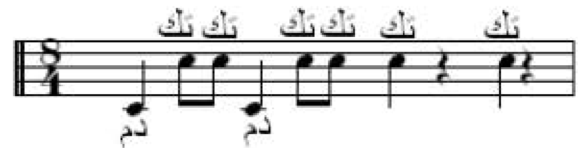


آلة البندير

7. إيقاع المربع



8. إيقاع المخمس



9. إيقاع الأسمري



الآلات الموسيقة الشعبية المستعملة في الزوايا الصوفية:

أولا. الآلات الإيقاعية.

1. آلة البندير

تصنع آلة الدف من إطار دائري ومشدود عليه قطعة من الجلد، ويربط عليه قطعة من الجلد، ويربط عليه خيط رفيع مصنوع من الذائن، وتستعمل آلة الدف في الطريقة العروسية والعيساوية والقادرية وغيرها.

2. آلة الدربوكة

تصنع آلة الدربوكة من الفخار أو الطين مشدود عليه قطعة من الجلد مستديرة الشكل المربوط بحبل سميك ورفيع، وتسمى آلة الدربوكة في مدينة طرابلس وضواحيها (دربوكة التمر) لأنه يوضع عليه القليل من ثمار النخيل لتغير النغمة أثناء العزف، تستعمل آلة الدربوكة في الطريقة العروسية في أثناء الفصل الجلوس في الحضرة التقليدية، وفي الأغاني الشعبية التقليدية.



آلة الدربوكة



آلة الزكرة

3. آلات النفخ الشعبية

1. آلة الزكرة

تصنع آلة الزكرة من الجلد المعز من جميع أنحاء جسمه، وينظف الجلد ويرطب بالزيت حتى يكون لينا، وتسمى بآلة الشكوة في مختلف المدن الليبية، ومن الجهة الرقبة الجلد تثبت عليه قطعة من الخشب دائرية الشكل، ولها ثقبان ويثبت عليه أنبوبان من أشجار قصب المجوف وعليه أربعة ثقوب وقرنان من قرن البقر لإصدار قوة الصوت، وأنبوب لمنع تسرب الهواء الخارج، تختلف تسمية آلة الزكرة، في ليبيا تسمى (الزكرة)، وفي تونس تسمى المزود، تستعمل آلة الزكرة في الساحل الليبي والجبل والخمس وزليتن.

الهوامش

1. (1) عبدالله احمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، 1224هـ تقديم و تحقيق د.عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص25.
2. (1) الدكتور السيد محمد عقيل بن علي المهدي، دراسة في الطرق الصوفية ، دار الحديث، القاهرة، (د ت-)، ص156.
3. (2) علي فهيم خشيم، أحمد زروق و الزروقية – دراسة حياة و فكر و مذهب و طريقة، الدار الإسلامي، ص180.
4. (3) من المفيد أن نذكر أن لفظة زاوية أطلقت على مواضع عدة في حواضر العالم الإسلامي منذ عهد مبكر، أشهرها موضع في البصرة كانت به الواقعة بين الحجاج بن يوسف الثقفي و عبد الرحمن بن الأشعث الكندي، و كذلك أطلقت التسمية على مواضع في المدينة المنورة و الموصل و واسط و الأندلس.
5. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب،1988م،ص80.
6. (2) الأستاذ أحمد بوكاري الزاوية الشرقاوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1409هـ- 1989م، ص13.
7. (1) محمد الكلي، الطرق الصوفية، رسالة ماجستير غير منشورة.
8. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص83.
9. (1) محمد الكلي، الطرق الصوفية، رسالة ماجستير غير منشورة.
10. (2) الطيب المصراتي، كتاب الفتح الأكبر في تاريخ سيدي عبد السلام الأسمر.
11. (1) أحمد النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، طرابلس، مكتبة الفرجاني، ص355.
12. (1) المرجع السابق، تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص88.
13. (2) مذكرة من الزاوية الطريقة البرهانية الدسوقية ،زاوية سيدي ابورقية ،زليتن.

د. عزيز الورتاني - تونس

تحوّلات ملامح الثقافة الموسيقية في العالم العربي: قراءة نقدية في البوادر التاريخية وتداعياتها في واقع وآفاق



إنّ أغلب ما أوردته المصادر العربية والغربية في تاريخ العلاقات بين العرب والغرب تُؤكّد على تأصّل هذه العلاقة منذ تاريخ بعيد، غير أنّ بدايات التأثر الفعلي للعرب بالنموذج الغربي وبالموسيقى الغربية على وجه الخصوص والانصهار فيها تدريجياً كان منذ الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798، والتي تعرف بحملة نابوليون بونابرت، حيث يُعتبر هذا الحدث التاريخي من أهم وأبرز الأحداث التاريخية، التي من خلالها انبثقت عدة تحولات عميقة، على المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي. ويعتبر هذا الحدث من المنطلقات التي ساهمت في بروز مفهوم التثاقف بين العرب والغرب وذلك من خلال ما يؤكده بعض الباحثين على « أنّ الحملة الفرنسية ساهمت في انطلاق عملية التثاقف، كما أنها ظاهرة شكّلت الصدمة بين الثقافتين: الغربية والشرقية »[1]. بالإضافة إلى أنّ هذا الحدث التاريخي مثّل نقطة

التقاء فعلية للعرب مع التيّار الحداثي الغربي المعاصر وذلك باكتشاف ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية من تقدّم على جميع المستويات[2].

مثّل إذن هذا الحدث للمصريين حافزاً لاكتشاف حضارة حديثة مختلف عن ما هو سائد في المجتمعات العربية الإسلامية في تلك الفترة، ويعود هذا الانبهار من خلال ما اصطحبه نابوليون معه من فئة مثقفة بلغ عددها مائة وستة وأربعين من علماء ومهندسين وفنانين[3]، الذين ساهموا في إرساء مختلف أسس المؤسسة الثقافية الغربية، «فمنذ اصطدامنا بالنموذج الأوروبي وبالتحديد عقب الحملة على مصر والنظريات الفكرية والسياسية والفلسفية الغربية تكتسح الساحة الثقافية لدينا، بالترجمة والاقتباس حيناً وبالاستلهام حيناً اخر»[4]، لذا فإنّ التاريخ الفني لمصر يمكن تحديده في حقبة تاريخية كانت منطلقاتها وأسسها الأولية على إثر الحملة الفرنسية، ويمكن تحديد هذه الفترة من القرن التاسع عشر إلى حدود سنة 1932، والتي تعرف بفترة عصر النهضة – حيث عرفت مصر خلال هذه الفترة بين حكم محمد على باشا والخديوي إسماعيل عدّة أحداث فنية، تأسست خلالها خمس مدارس موسيقية تُعنى بتلقين الأداء الآلي والغنائي وهي الأولى في تاريخ مصر، وتأسست من ذلك أوّل فرقة للموسيقى النحاسية في الوطن العربي في حدود سنة 1829[5].

إلا أن بداية الاندماج الفعلي مع الموسيقى الأوروبية في الفترة المعاصرة كان في فترة الخديوي إسماعيل وذلك انطلاقًا من تأسيس دار الأوبرا المصرية في سنة 1869[6]، حينها أصبحت الحركة الموسيقية تتسم بكثرة وجود الأعمال الغربية، والتي يمكن نعتها بالبدايات الغربية المبنية على الذوق العربي، «ومن هنا أصبحت مصر تلعب دوراً هاماً في تطوير الموسيقى الشرقية وأصبحت تمثّل مركز الالتقاء بين الشرق والغرب وساهم هذا في دفع جديد للموسيقى المصرية»[7]. لذا فإنّ الحملة الفرنسية مثّلت العنصر التاريخي الذي ساهم لاحقاً في المزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية من خلال تأسيس أوّل معهد للموسيقى العربية بمصر سنة 1929، وقد تبعت هذا الحدث فكرة البارون ديرلانجي لانعقاد أول مؤتمر للموسيقى العربية في سنة 1932 والذي تم فيه الاحتكاك المباشر مع العديد من الموسيقيين الباحثين والمنظرين الغربيين، وعلى إثر هذا المؤتمر أصبحت الثقافة الغربية مهيمنة على الممارسة الموسيقية بصفة أشمل، فوقع تأسيس أول أركسترا سمفوني في القاهرة في حدود سنة 1959 والذي تبعته سياسة تعليمية غربية في مختلف المعاهد الموسيقية في مصر من خلال إدراج المواد النظرية الغربية (الهرمنة والتناقط ومناهج تعليم الآلات الغربية)، وفي المقابل فإن الحرب العالمية الأولى أسهمت هي كذلك وبصفة جزئية في استقرار الثقافة الغربية في طبيعة الحياة الاجتماعية، إلى حدّ تأثر العديد من المؤلفين المصريين من خلال إدراج الآلات الغربية والقوالب الآلية على الممارسة الموسيقية في مصر.

لكن وفي خضم هذه التحولات تشكلت وراءها نظرة سائدة في المجتمع المصري حول الموسيقى العربية، والتي يتزعمها بعض المفكرين العرب أمثال الأديب توفيق الحكيم الذي يرى بأنّ : «هذه الموسيقى القديمة، هذه الموسيقى التي نسميها بالمشرقية، لا تمثّل إلاّ موسيقى السهرات الليلية العبثية التي كانت متصلة عمومًا بأُطر ممارسة غير جدية، في حين أنّ الموسيقى الغربية ظهرت في أوساط جدية ومأساوية»[8]،كما يشاطره الرأي الكاتب طه حسين الذي في اعتباره أن مصر تنتمي للحضارة الغربية وليس للحضارة الشرقية، فقد كانت دائما جزءا من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها. إلاّ أن هذا الموقف يمثّل رأي الثلة العربية المثقفة لتلك الفترة والتي تبنت كل ما هو آتٍ من الغرب بتعلّة أنّه منبع الحداثة والرقي على جميع المستويات، دون مراعاة الخصوصيات الشرقية. حيث تولّد عن هذا الموقف أنماط وتيّارات موسيقية جديدة تُدمِجُ مختلف العناصر الغربية تأليفاً وأداء وتصوّرًا[9].

إلاّ أنّ حملة نابوليون لم تكن الحركة التثاقفية الأولى في تاريخ الموسيقى العربية[10]، بل سبقتها كذلك حركات تثاقف أخرى كانت جرّاء تأثيرات سياسية، لعلّ من أهمها الاتصال بين الموسيقى العربية والموسيقى

التركيــة، حيث يقــول محمود قطاط في مســألة التثاقف الموسـيقي بين العـرب والأتـراك : «لقـد جـاء الأتراك بعناصـر ثقافيــة جديدة أضافوهـا إلى التراث الموسـيقي العـربي، تمكنـوا باعتمادهـم على هـذا الأخير من إنشـاء فن هو بمثابة خلاصـة لتأثيرات عدّة : بيزنطية وفارسـية وتركيـة... وصـل إلى أوج ازدهاره في العصـر العباسي»[11]، كما تفعّـل وتواصل هـذا التمازج في فـترة تاريخية لاحقة بفضـل ما اقتبسـه عبده الحامـولي عند سـفره إلى تركيا مـن خـلال إدماجه للمقامـات التركيـة وأوزانهـا، غير أن هذا التواصـل كان متبـادلاً، حيـث أن هذا التمـازج أدّى كذلـك إلى تأثـر الأتراك بالموشـحات والأدوار الشـرقية، وانطلاقاً من هذا التأثر سـاهمت الحرب العالمية الأولى في فسـح المجال للموسـيقيين الأتراك من اقتباس وتهذيب هذه الأنمـاط الغنائيـة وتحويلها إلى اللغـة التركية.

تحوّلات المشهد الموسيقى العربي في التاريخ المعاصر[12]:

«منـذ أواخـر القـرن التاسـع عشـر تاريـخ انطلاق النهضـة العربيـة الحديثـة، شـهد فـن الموسـيقى من التحديـث والتغيـير مـا عرفـه الأدب والمسـرح والفنون التشـكيلية، وانفعـل بنفـس الموضوعـات والتطلعات، فتنوّعـت المحـاولات والاتجاهـات وتعـددت المواقـف، فبالإضافـة إلى القطيعة المؤسـفة التي علقـت بهذا الفن منـذ قـرون بين العلـم والعمـل، جـاء التصـادم المفاجئ بالنمـوذج الغربي وتأثير التكنولوجيـا الصناعية... تغيّرات حصلت بكيفية سـريعة ومتتالية على المشهد الموسيقي العـربي كان مـن نتائجهـا التخلّـي تدريجياً عـن الثوابت والتشـبث بالمتغـيّرات الوافـدة[13]. «إنّ في وطننـا العربي موسـيقات عربية أي لهجة موسـيقية تخـصّ كل بلد ولا حاجة لنـا بموسـيقى عربية واحـدة مهيمنة ومسـيطرة وطامسـة لـكلّ الخصائـص المحلية»[14].

إنّ بـوادر التطور والتحوّلات التي شـملت الموسـيقى العربيـة مع مرحلـة النهضة الموسـيقية في أوائـل القرن العشـرين تمثّلـت في ثـلاث محطـات هامـة يمكـن تجميعهـا فيما يلـي: «العمل على توسـيع آفـاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسـية، الاعتمـاد على المادة الموسـيقية الشـعبية في الموسـيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتهـا وفقـا لقواعد الموسـيقى الغربيـة، إلى جانب بدايات الاعتمـاد على الأوركسـترا الغربيـة التي يعتبرها البعـض تتجـاوز قُـدرات التخـت العـربي»[15]، كمـا أنّ يقظـة الموسـيقى العربيـة في عصـر النهضـة لـم تكن تنفصل قطعـاً عن يقظة الفكـر والأدب، وعـن مقالات مفكـري الإصـلاح التي عملـت علـى مواجهـة التخلّف بالتقـدّم، والجمـود الفكري والثقـافي بالتنويـر، والركود الاجتماعـي بالإصلاح والتجديـد، فكانت لذلـك أعمال الموسـيقيين وروّاد المسـرح الغنائي صدى حيـاً لتطلعات النخبـة الإصلاحية العربيـة في مجال التقـدم الحضاري والتحديـث الثقافي والاجتماعـي، لكن يبقى هـذا الطرح محل جدل ونقـاش لأنّ الأهم يبقى دائمـا تدعيم الانتماء العـربي والمحافظة علـى الهوية العربيـة والأصالة بنظرة استشـرافية بنّاءة.

«إنّ عمليـة الجمـع بـين التقليدي والمسـتحدث في العمليـة الإبداعيـة يمكـن وصفهـا بشـكل عـام بأنّها التجديـد والتكيف مع الموقـف المتغـيّر»[16]، ومن خلالها يتجـرأ المبـدع علـى اسـتلهام عـدد أكـبر مـن الأفـكار والطروحات الجديـدة وتطويعها وفقـاً لمتطلبات العصر والموقف الحـداثي الذي يواجهه المبـدع في خضم بحثه عن مصـادر جديدة تتسـم بمميـزات فنية حديثـة متلائمة مع العصـر، وتكـون موازية للتطـور العلـمي الواضح في مختلف العلـوم، وتطابقه مع مظاهر الحيـاة الاجتماعية الحديثـة والتحوّلات الـتي جدت وسـاعدت على تطوير التأليـف الموسـيقي وتنـوّع الإمكانيـات التعبيريـة من خـلال «الانفتاح والتطـرق إلى مجـالات علمية تطبيقية مسـاندة كعلـم الصـوت وعلـم الهارمـوني وغيرهـا من العلوم الـتي تثري التعبـيرات الموسـيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيـم والمقاييـس الجماليـة لهذا العصـر»[17]، ويأتي هذا مـن خلال مـا يمتلكه الإنسـان مـن غريـزة فطرية متمثّلة من حب الاسـتطلاع، وهو ما يجعلـه دائماً يبحث عـن الجديد الذي يناسـبه شـريطة أن يكـون هو بحاجة لذلـك الذي يسـاهم في الانتقال من بيئـة إلى أخرى وذلك حسـب ما يقتضيه الظرف، وحينها تكـون تلك الظروف

مهيأة لاستقبال الحضارة المقابلة وتتفاعل معها بشكل ايجابي، فإنّ عكس هذا التفاعل الإيجابي تحدث ردّة فعل تؤدي إلى ركود وقتي للمجتمع[18]، وبذلك يصل المجتمع إلى حلقة من الصراعات الداخلية من خلال محاولة كل عنصر إلى إقناع الجهة المقابلة بهذه التحوّلات لتسهيل عملية الاستيعاب «لكن ما يجب تبنيه في هذا الإطار هو أنّ مختلف الصراعات والتفاعلات التي فرضتها الطبيعة تمثل ظاهرة صحية لأنّ التجديد لا يأتي بشكل مفاجئ بل يكون بشكل متدرّج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد»[19]، إنّ تبني هذه التيارات الحداثية يفرض مبدأ الاستقلالية في الفكرة والخوض في مغامرة للخروج عن المألوف، وهو ما نلاحظه في الملامح الخاصة بالمشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية خلال الفترة المعاصرة والحديثة، لذا فإنّ هذه الملامح العامّة يمكن أن تحدّد في أربع نقاط الآتي ذكرها[20]:

1. أخذ معيار التقدّم في كل المجالات الحياتية العربية (سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً وعلمياً)، لأنّ الارتقاء بهذه المجالات تكون نتيجته مباشرة على المستوى الثقافي،كما أنّ أبرز أهداف هذه الفترة هي تحقيق المعادلة بين الأصالة والمعاصرة، حيث نجد أنّ جيل الموسيقيين والمغنين العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين توصلوا إلى تحقيق نجاح وفقًا لمعايير التقدّم؛
2. كما أنّ الجهود التي كانت من قِبل الموسيقيين العرب كان أساسها تحقيق المعاصرة مع انقسام في المواقف بين مؤيدٍ لاعتماد المنهج الأوروبي من منطلق المنهج الأكاديمي وبين مفندٍ لهذا الموقف وتأكيده على ضرورة المعاصرة الفردية دون اللجوء إلى المؤسسات التعليمية والإطلاع على الموسيقى الأوروبية؛
3. اعتماد المعاهد الموسيقية العربية في النصف الأوّل من القرن العشرين على الطريقة الأوروبية كان له تأثير مباشر على التراث الموسيقي العربي القديم من خلال غياب الوسائل المشجّعة والتي تخوّل للمبدع الاعتماد على المادّة التراثية وذلك لما تعتمده هذه المؤسسات التعليمية من مناهج غربية؛
4. الاعتماد على الأداء الأركستراتي من خلال ترسيخ مبدأ الفصل بين المهام وبذلك أصبح العمل يرتكز على الملحّن كمبدع والمغني كمؤدّي لهذا الابداع مع العازفين وهو ما تميّزت به مدرسة القرن العشرين مع سيّد درويش ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي، وإنّ أبرز ما اعتمدوه هو تطوير الأشكال الموسيقية الغنائية الموروثة عن القرن الماضي من خلال توظيف الآلات والإيقاعات الغربية كذلك التطرّق إلى أشكال غنائية غير مألوفة[21]، وقد تمّ هذا بتفاعل كبير مع الموسيقى الأوروبية لكن مع عدد محدود من الموسيقيين المنتمين لهذه المدرسة.

إنّ الملامح العامّة للمشهد الموسيقي العربي أدّت إلى ما يمكن نعته بالازدواجية على مستوى الخطاب الموسيقي العربي المعاصر وذلك في مختلف أنماطه، جرّاء تبني عناصر أخرى متمثّلة في تطوّر تركيبة التخت الموسيقي العربي مع توظيف المصطلحات الغربية في الممارسة الموسيقية العربية وبالتالي تطوّر أساليب الأداء والتي مثّلت النتيجة لظهور عقلية إبداعية حديثة تجمع بين العقلية العربية والغربية في التعامل مع المؤلفات الموسيقية ومحاولة وضعها بين التراث المشرقي والحداثة الغربية، وربّما هذا يمثل نتيجة لظهور تيار القومية الموسيقية في الأقطار العربية عملت على خلق خصوصيات فنية مشتركة تجمع بين التراثي والمستحدث. كل هذه العناصر المساهمة في تطوّر اللغة الموسيقية العربية سنتناولها بالدرس والتحليل في هذا الجزء من المبحث.

1) التأثير الغربي على مكانة آلة العود في التخت الموسيقي العربي:

إنّ جلّ العناصر الموسيقية العربية في الفترة المعاصرة أصبحت أمام ثنائية التأثر والتأثير[22] من خلال وضعها بين النموذج الغربي والتقاليد العربية، فلقد شكّل موضوع الآلات الموسيقية واستعمالاتها في المؤلفات العربية إشكالاً من حيث الانتماء والأصول الاثنية للآلات والمدوّنة الموسيقية المتصلة بها، ويأتي هذا جرّاء

التمازج بين آلات التخت العربي التقليدي (العود والناي والقانون) والآلات الغربية[23]، حيث يقول «أمنون شيلواه» في هذا الإطار[24]:

« إنّ نموذج الأركسترا الغربي الضخم، ساهم في إرساء مجموعة موسيقية مثيرة أخذت مكان المجموعة الموسيقية الصغيرة المتكوّنة من أربعة أو خمسة عازفين يساندون صوت المؤدي. حيث أنّ هذه المجموعات الجديدة أُدمجت مع الآلات التقليدية ولكن باقتباسات غربية، من خلال إقحام القيتار والأكورديون والبانجو والكمنجة الجهيرة والبونغوس والكمنجات الذين أصبحوا يمثلون قلب المجموعة».

ويضيف فريديريك لاغرانغ على أنّ الأركسترا التي أدمجت كانت كذلك تحتوي على آلة الهارمونيوم[25]، ويعود هذا التمازج في الأصل إلى أحداث تاريخية مرتبطة بسياقات مختلفة، ربما إلى أنّها ظاهرة استهوت العديد من الموسيقيين في الأقطار العربية، فلا يستقيم الحديث عن استخدام الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية المعاصرة بغير العودة إلى نقطة الانطلاق الحقيقية الأولى التي يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انطلق فرسان النهضة الموسيقية[26] (عبد الرحيم المسلوب وعبده الحامولي ومحمد عثمان وسيّد درويش وسلامة حجازي الذي ساهم في نشر الوعي المسرحي لدى الجماهير وبالتالي انتشار المسرح الغنائي العربي[27] الذي ظهرت معه كذلك بوادر الاندماج بين التركيبة الموسيقية العربية والغربية)[28] في تحريك الموسيقى العربية من الركود الذي أصابها في قرون (الانحطاط) بفرقة موسيقية تقليدية، قوامها التخت المؤلف من عود الذي يتوسّط غالبًا المجموعة مع كلّ من القانون والناي والكمان والرّق. والملاحظ أنه «منذ تلك البداية المبكرة كان موضوع الآلات الأصيلة والآلات المستوردة مطروحاً»[29]. وانقسمت حينها الآراء بين مؤيّدٍ ومفنّدٍ[30]، إذ يرى المؤيدون لهذا التمازج بأنّه فرصة لفرض تعبيرات موسيقية جديدة لم تتناول بعد والخروج عن المعتاد، وإنّ إدخال الآلات الموسيقية الغربية لا يُؤثّر على الخصوصيات التعبيرية للموسيقى العربية، حيث أنّ أسلوب التأليف هو العنصر الرئيسي المحدد لهوية الخطاب الموسيقي وهذا ما يعكس رأي كورت زاكس[31]، الذي يُقرُّ بأنّ الآلات هي وليدة الأسلوب الموسيقي وليس الأسلوب هو وليد الآلات. كما أنّ هذه الثلّة المؤيّدة ترى أنّ تفنيد إدماج الآلات الغربية هو إحباط لمسار النهضة الموسيقية العربية، أمّا في الجهة المقابلة فيرى البعض بأنّ هذا الطرح له تأثيرات سلبية على المشهد العام للتخت العربي التقليدي الذي يتسم بأسلوب أداء خاصّ، إلى جانب أنّ البعض من الآلات الغربية لا يمكن لها أداء السلالم الموسيقية العربية.

فبالرجوع إلى تاريخ الموسيقى العربية المعاصرة فإنّ بعض المصادر المتعلّقة بهذه المسألة تُرجِّح سبب تعميم الآلات الغربية في التخت التقليدي العربي على أنّه نتيجة منبثقة عن مؤتمر القاهرة لسنة 1932، حيث يقول «سيمون جارجي» الباحث في المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية:

«وقد ظهر هذا خاصةً في فترة عبد الوهاب وأم كلثوم حيث عرف العالم العربي موجةً جديدةً إثر دخول الموسيقى الأوروبية، وتظهر هذه الموجة خاصةً من خلال دخول بعض الآلات الغربية في التخوت التقليدية وهي نتيجة انطلقت من المؤتمر الأوّل للموسيقى حيث ظهر تمازج في الآراء يدعو إلى هذه المبادرات الجديدة»[32].

إضافةً إلى أنّ تسرّب الآلات الغربية يمكن له في حدٍّ ما المساس باللهجة الموسيقية العربية وبالتالي تغيّر على مستوى الهوية الموسيقية، وذلك حسب ما تفرضه النظم الموسيقية العربية التي ستكون مؤدية بالآلات الغربية، كما أنّ العديد من الكتابات والمصادر الأخرى التي تطرّقت إلى هذا الجانب من الموضوع ترجّح إلى أنّ أوّل محاولات لاستخدام الآلات الموسيقية الغربية كانت وراء قيام العديد من الأنظمة السياسية العربية منذ فترة تاريخية متقدّمة على إنشاء مدارس عسكرية حديثة تُدرّس الآلات الموسيقية النحاسية[33]، إذ أنّ جميع المعزوفات الخاصة بالمدوّنة العسكرية تؤدّى بآلات النفخ الغربية من Trombone و Trompette وغيرها من آلات. وفي قولةٍ تعرّض لها عبد العزيز بن عبد الجليل في إشارة لاعتماد الآلات الموسيقية الغربية

في الأقطار العربية على أنّ الجوق الملكي في المغرب التابع لدولة منصور السعدي (1578-1603) كان يحتوي على عازفين لآلة الطربنات «يتولى النفخ فيها قوم من العجم، تنبعث منها أصوات وتلاحين لا تحرّك الطبع ولا تبعث على شيء سوى الحرب»[34]. وعليه فإنّ القيادات السياسية والفئة النخبوية العربية رأت في أنّه من الأمثل اتباع النموذج الغربي، حيث يضيف أمنون شيلواه في السياق نفسه:

«إنّ هذا حصل مع الفئة الحاكمة والنخبوية، وكان هذا في كل من تركيا وإيران ومصر ولبنان والعراق وفي أسيا الوسطى، السلطان سليم الثاني وابن عمه محمد الثاني في تركيا والشاه نصر الدين في إيران ومحمد علي في مصر، كلٌ في عصره وفي مملكته كان مقتنعاً بضرورة القيام بتحويرات، وعلى أنّ النموذج المثالي الذي يجب الاقتداء به هو في تأسيس مؤسسات أوروبية التي تمثّل ركائز التفوّق الأوروبي، وعلى العموم فإنّ هذه التحويرات شملت بالأساس المؤسسة العسكرية، حيث كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأنّ تواصل الأمّة يكمن في تبني سريع لهذا الفن»[35].

وعلى هذا فيؤكد كذلك سيمون جارجي على أنّ مصر كانت لها أوّل مدرسة عسكرية في سنة 1824 إذ يقول: «إنّ الاهتمام بالموسيقى العسكرية كان أبرز اهتمام، فمنذ سنة 1824 تأسست أوّل مدرسة للموسيقى العسكرية، وكان ذلك أوّل ظهور لفرقة عسكرية في الأراضي العربية»[36].

كما أخذ هذا الموضوع صبغة جديّة في مداولات المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية لسنة 1932 المنعقد في القاهرة، وذلك في اللجان الخاصّة بالآلات الموسيقية، حيث طُرح هذا الإشكال من خلال مدى أهمية إدراج الآلات الموسيقية الغربية في الممارسة الموسيقية العربية، ولقد تناولت اللجنة الرابعة الخاصة بالآلات[37] طرح مختلف الإشكاليات المتعلقة بهذه المسألة، حيث بينت اللجنة في تقريرها منذ البداية على جواز استعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية، ووصفتها بكونها مسألة في غاية من الأهمية وحافلة بالمصاعب، حيث أكدت اللجنة على ضرورة الدرس والتعمّق أكثر في التمازج بين الآلات الغربية والعربية وذلك تفادياً من تشويه التعبير الموسيقي العربي، ويعود هذا التخوّف إلى الحذر من اقتباس الآلات الغربية ذات الدرجات الثابتة التي تحوي على اثني عشرة نصف بعد، التي لا تخدم الخصوصيات المقامية العربية في ظلّ النهضة التي كانت تمرّ بها. كما تطرّقت لجنة المؤتمر إلى محاولة لحصر الآلات الموسيقية المستعملة والبحث عن خصوصياتها الأورغنولوجية، وذلك من حيث وفائها لكل الأغراض الموسيقية إلى جانب طرح لمحاولة تطويرها أو تحسينها، إضافةً إلى التطرّق لإمكانية تعديل هذه الآلات وفقاً للخصوصيات النغمية العربية. وانطلاقاً من التقرير العام للجنة الآلات يمكن استخلاص البعض من ردود الأفعال[38] التي تدعونا إلى تطويع الآلات الغربية طبقاً لمقتضيات التعبير الموسيقي العربي وتسويتها حسب خصوصيات السلّم العربي لملائمة المناخ العام للنغمات العربية وخاصةً النغمات ذات أرباع البعد وهذا ما يسميه البعض استعراب الآلات الموسيقية[39].

لكن هذا المقترح قد واجه عدّة انتقادات، وكان هذا خاصّةً في المحاولات التي تقدّم بها كلّ من وديع صبرى وجورج سمان ونجيب النحاس وإميل العريان في اختراع بيانو عربي ذي تسوية متطابق نسبياً مع درجات السلم العربي باعتماد الأبعاد الجزئية[40]، والتي كانت مماثلة من حيث الفكرة والمبدأ لتجارب الموسيقيين الغربيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[41]، وكان لهذه التجربة العربية الترحاب الكبير من قبل الفئة الموسيقية المتغرّبة والمتحمّسة لاستخدام الآلات الأوروبية، لكن في الأخير توصلت هذه المحاولة إلى نتائج سلبية حيث كان رأي الأغلبية في عدم تطابق هذه الآلات مع تقنيات الأداء العربي وخصوصياته النغمية[42]، فوراء هذا الاختراع كان التأكيد على التخلّي عن هذه التجربة، واعتُبر هذا الرأي تعصّباً ومصادرة لحرية الإبداع في الإنتاج الفني المقبل جرّاء تجاهل هذه الأطراف التجربة العلمية العملية، وفي السياق ذاته أجمع المؤتمرون العرب على اعتماد البيانو العربي، وذلك انطلاقاً من الفكرة التي

ترى بأنّه من التقاليد الموسيقية العربية وانطلاقاً من شخصيتها التاريخية هي مساحة تعبيرية منفتحة، وأنّ كل آلة موسيقية بإمكانها أن تؤدي المقامات العربية بلا أي تشويه، وهذا يمثل عنصر إثراء للعزف وللتخوت الموسيقية العربية عموماً ويعد هذا انجازًا هامًا في تاريخ الممارسة الموسيقية العربية في تلك الفترة من خلال ما تمرّ به من تجاذبات ثقافية والتقاء ومواجهة مع الثقافات الموسيقية الدخيلة، إلاّ أنّ هذا إثراء كانت له إنعاكاسات على مكانة الآلات الموسيقية العربية وخاصّة آلة العود، التي أصبحت في فترة لاحقة آلة غير محورية في المجموعة الموسيقية تقتصر وظيفتها على أداء بعض المداخلات الآلية أو التقاسيم في صلب آلات موسيقية تطغى عليها عناصر الأداء الجماعي الحديث.

فبالعودة إلى ما يطلق عليه استعراب الآلات الموسيقية الغربية، فإنّ عكس هذا الطرح موجود وهو يندرج ضمن المحاولات التي تهتم بتغريب الآلات الموسيقية العربية بهدف توسيع المجال التعبيري وتطويرها وتدعيم وظيفتها ومكانتها في المساحة التعبيرية العربية، حتى تصبح مؤهلة لأداء الأعمال الموسيقية الغربية، فإنّ الخوض في إطار ما يسمى بالتأليف الأركسترالي للآلات العربية هو مفهوم حديث مقارنةً باستعمالاتها التقليدية، فهذه المحاولات في التأليف الغربي تصُبُ مباشرةً في تزويد المناهج التعليمية للآلات الشرقية بالتقنيات الغربية التي لم تكن مطروحة سابقاً، لكن بقيت هذه المسألة مهمّشة في البداية حتى أخذ هذا التيار صبغة جدّية من خلال اتساع محاولات الموسيقيين العرب في العقود الأخيرة وذلك انطلاقاً من النصف الثاني من القرن العشرين إلى حدود هذه الفترة الحديثة، حيث شملت هذه التجارب إدراج آلات مثل الناي والعود والقانون داخل تركيبات موسيقية مغايرة تماماً للتخت التقليدي من حيث العدد والهيكل العام والبناء الصوتي، ولعلّ أهمها كان في إطار الأوركسترا السمفونية والتركيبات الموسيقية الحديثة المرتبطة بأنماط أخرى مغايرة للنمط الكلاسيكي الغربي.

لكن يبقى الأهم في هذا الطرح هو اعتماد هذه المحاولات بصفةٍ جدية وإدراجها ضمن المناهج التعليمية العربية كي لا تبقى منحصرة في إطار تجريبي أو نظري، وذلك قصد الخروج عن الرتابة في الممارسة الموسيقية العربية في الأنماط الآلية التي تعتمد على قوالب ذات بنية لحنية بسيطة والتي غالباً ما تكون في إطار تركيبة موسيقية ضيّقة، مع العلم أنّ تطوّر التخت الموسيقي العربي كان الحافز الأساسي في تطوّر النمط الموسيقي الآلي.

- توظيف المصطلحات الغربية في المؤلفات الموسيقية العربية:

لعلّ ذلك من أهم التحوّلات التي شهدتها الموسيقى العربية خلال فترات طويلة في تاريخها وصولاً إلى بدايات القرن العشرين، هي حركات التمازج بين الثقافة العربية والغربية والمرتكز أساساً على التثاقف بين الضفتين، حتى أنّ هذا المفهوم أصبح يمثل جدلية قائمة الذات تطرّقت لها العديد من الكتابات في محاولة للتعمّق أكثر في ماهية هذا الاتصال ومدى ايجابيته، وكما بينا في بداية هذا العمل على أنّ مصطلح الموسيقى تشترك فيه جميع الشعوب، لكنّ عند التعمّق في مدلول الخطاب الموسيقي الخاص بكل موسيقى من موسيقات العالم سوف ندرك مدى تواجد عناصر اختلاف تتحدد من خلالها الخصوصيات الموسيقية التي تتفرّد بها كل مجموعة إنسانية، فعلى مدى عدّة قرون شمل التثاقف الموسيقي جميع الجوانب المتعلّقة بالممارسة الموسيقية، مما جعل الخطاب الموسيقي العربي أمام وضعية تجمع بين التأثر والتأثير الغربي، الشيء الذي جعل الموسيقيين العرب يعتبرون أنّ الموسيقى الغربية تمثّل النموذج المثالي المتبع عند نشأة العمل الموسيقي في مختلف أنماطه، حتى أصبح المشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية ينضوي في مناخ غربي متكامل يحتوي على جميع مقوّمات الأداء الغربي، بما في ذلك المصطلحات الغربية التي يعتمدها أغلب المؤلفين والعازفين العرب في مختلف مراحل العمل الموسيقي، وربما هذا ما يفسّر عدم القدرة على ضبط وتحديد



قواعد ونظم ونظريات الموسيقى العربية، مما جعل اللغة الموسيقية تواجه تيارين متداخلين، «تيار نظري وآخر عملي»[43].

إنّ هذا الإشكال يعود إلى تبنّي قواعد ونظريات تختلف عما هو معتمد في الموسيقى العربية، فإنّ عدم توحيد ووضع مصطلحات خاصة بالممارسة الموسيقية العربية وتحديد مواضع استعمالها سوف يضع الجانب التطبيقي تحت التأثير الغربي المباشر، الذي يعتمد على الممارسة المنظّمة والمتقنة. كما أنّ هذا الإشكال يعود إلى ثراء المخزون الموسيقي العربي وإشكالية ضبطه وبالتالي لا يمكن الحديث عن موسيقى عربية تجتمع فيها جميع الأقطار العربية لأنّ هذا المصطلح أيضاً يمثل مفهوماً شاملاً، وإذا اقترن الأمر بتوظيف المصطلحات الغربية في الموسيقى العربية يصبح الإشكال أعمق، كما أنّ النظريات الموسيقية العربية «لم تجد بعد مصطلحات موحّدة لمختلف عناصرها وأقسامها وتقنياتها»[44]، لذا فإنّ أغلب المدرسين في المعاهد الموسيقية في الأقطار العربية يعتمدون بصفة عفوية على المصطلحات الغربية، كما أنّ محاولات الترجمة التي وردت في عدّة معاجم عربية وكتب النظريات الموسيقية نجدها تحتوي على ترجمة لمصطلحات موسيقية غربية لا تعطي المدلول الحقيقي للكلمة من ناحية المعنى أو الموضع الخاص بالأداء، بل هي محاولات لتبسيط المصطلح وجعله أقرب ما يمكن للمفهوم الأصلي في اللغة الأصلية. وهذا يعود إلى أنّ جلّ المصطلحات المعتمدة في التدريس أو الممارسة التطبيقية هي من أصول غربية وذلك نتيجةً تبنٍّ كامل للنظام الموسيقي الغربي، بالإضافة إلى أنّ العديد من الأطراف اعتبرت أنّ هذه المصطلحات لا تتطابق مع مستلزمات الموسيقيين والدارسين وهي «مصطلحات ذات أصول أدبية تخلو من الجرس الموسيقي»[45].

وهذا يمكن له أن يمثل نتيجة لأعمال الباحثين والموسيقيين العرب الذين استعانوا بتحقيق وشرح العديد من الدراسات النظرية العربية القديمة التي تحتوي على عدّة مصطلحات موسيقية أدبية صعبة الفهم وربّما قليلة التداول في وقتنا الحاضر دون المحاولة لتبسيطها أو للبحث عن مرادفات لغوية معاصرة، يمكن لها أن تتقارب في المعنى والمدلول الموسيقي وجعلها في متناول الدارس والمتعلّم. كما أنّ العديد من المصطلحات القديمة التي اعتمدها الفلاسفة والمنظرون العرب تعود بالأصل إلى أصول فارسية وتركية وتنتمي إلى عصر التراث الشفوي[46]، لذا فإنّ اعتماد النموذج

الغربي كمرجع في اقتباس المصطلحات الموسيقية لا يمثل إشكالا، لكن ما يجب القيام به هو العمل على وضع مصطلحات عربية تتماثل وتتشابه مع ما هو موظّف لدى الغرب مع ضرورة اقترانها بالممارسة الموسيقية والإطار التطبيقي الحديث.

– آلة العود في سياق تطوّر الأداء الموسيقي للتخت العربي:

عند الحديث عن تطوّر وسائل الأداء الموسيقي العربي، لا بد من الإشارة إلى مناهج التأليف التي سادت في فترة أوائل العشرينات، والتي من أهمها إدخال الهرمنة في المؤلفات الموسيقية، وإنّ هذا التطوّر يمثل نتيجة لتبني العناصر الموسيقية الدخيلة لتصبح لاحقًا عناصر مستحدثة يصعب تحديدها، ولعلّ أهمها يكمن في إدراج الآلات الغربية لتزاحم آلات التخت وفي مقدّمتها العود محور التخت العربي، وذلك بهدف توسيع اللآفاق التعبيرية. حتى أنّ أراء الفئة الموسيقية المستحدثة تَعتَبِر أنّ المادّة الموسيقية العربية التي لا تخضع إلى معايير غربية تكون منطوية في فكر موسيقي متخلّف مناف لما هو سائد في الممارسة الموسيقية المعاصرة، حيث يرى محمد عبد الوهاب في هذا السياق أنّ: «الموسيقى العربية لا تستطيع لوحدها تغذية روح المستمع وجلب انتباهه، فالموسيقى العربية التي وضع أسسها محمد عثمان وعبده الحامولي بعيدة عن عناصر الفكر والتأمّل، فالغناء يمثّل سوى عنصر مكمّل للاحتفالات. الموسيقى العربية تتجاهل الهرمنة والتنوّع الذي توفّره الأوركسترا، ولتطويرها يجب إدماج عناصر الموسيقى الغربية»[47]. إلاّ أنّ التعامل مع الهارموني كوسيلة لتطوير اللغة الموسيقية العربية دون التعمّق فيها وأخذ ما يمكن له أن يتماشى مع الخصوصيات النغمية العربية، يمكن له أن يمس من خصوصيات الخطاب الموسيقي ويساهم في تغيير طرق أداء الآلة ووظيفتها، وعلى هذا الرأي فإنّ هذا الطرح يمثل «مغالطة علمية وذلك في عدم التعمّق الكافي في التعرُّف العلمي والتطبيقي لكل أعماق النظرية الهارمونية الأوروبية ولمقومات النظرية الموسيقية العربية»[48]. ليصبح الخطاب الموسيقي المعاصر يتطابق مع مفهوم الموسيقى العالمية الخاضعة بالأساس إلى نظامٍ مستقل (لا يتطابق مع المقومات النغمية العربية) والمتمثل في السلالم الغربية التونالية، التي وضعت كي تكون ذات وظيفة هارمونية، لذا فإنّ النتيجة تكمن في وجود نظام موسيقي عربي يعتمد على اللحن والمصاحبة التوافقية، حيث أصبح هذا النظام ضروري خاصةً في الأنماط الآلية التي تكون مقتبسة من القوالب الغربية، ذلك وأنّ وظيفة الآلة في المدوّنة الموسيقية العربية أصبحت تتجاوز حدود الجملة الموسيقية البسيطة من حيث التركيب والتي تعتمد أساساً على التطريب إلى اعتماد نظام لحني هارموني تحكمه القواعد النظرية الغربية في تقابل الأصوات، ليشكّل النظام الهارموني العنصر الأساسي المصاحب للنظام المقامي ويقول محمود قطاط في هذا الصدد: «وإنّ انتقال موسيقانا العربية من موسيقى الطرب والإيقاع والتقاسيم المنفردة إلى الموسيقى السمفونية بأصواتها الهارمونية والبوليفونية أو الكنتربوانتية، لا شكّ سيبقى لصيقاً بتراث الأمّة ذاتها بعد استلهام واستنجاد ذلك التراث القومي. لتنطلق موسيقانا عالمية بأصالتها العربية»[49]، وفي تأكيد لهذا فإنّ الجانب التعبيري التقني أصبح العنصر الطاغي على الخطاب الموسيقي العربي، ممّا أدّى إلى نقص استعمال الآلة في القوالب التقليدية ذات الطابع اللحني من خلال سيطرة التفكير الهارموني[50]، وقد نلتمس ذلك خاصّة في مجمل المؤلّفات التي توظّف فيها آلة العود، والتي تتبنى عناصر التأليف الغربي كمحاولة لإخضاع الآلة إلى أساليب أداء مغايرة لأساليب الأداء التقليدية في صلب مجموعات موسيقية كبيرة التركيبة[51].

2) تموقع موسيقات العالم العربي بين الثقافتين:

إنّ المتأمّل في المشهد العام للموسيقى العربية خلال فترة القرن العشرين، يلاحظ تجاذبات عدّة جرّاء بعض المسائل التي تعيق المسيرة نحو العالمية والتطوّر، وذلك عند مقارنتها بالتحوّلات التي مرّت بها الموسيقى الأوروبية. ولعلّ أهم العراقيل تتمثل في الركود الذي شمل مختلف الآلات الموسيقية والمتمثلة أساساً في آلات التخت الموسيقي العربي، والتي لم تطرأ عليها أية تغيرات إما من الناحية الأورغنولوجية أو من ناحية تطوير التأليف الموسيقي لكل آلة (المدوّنة

الموسيقية)، وهذا ما يتنافى مع بعض الآراء والمواقف التي ترى أنّ آلات الموسيقى العربية لا تستوجب تدوينًا موسيقيًا خاصة بها، وذلك نظراً لارتباطها بتراث موسيقي شفوي يتسم بالخصوصية النغمية المقامية، بالإضافة إلى أنّ التقاليد الموسيقية العربية لم تُسجل عناية بالمناهج التعليمية الخاصة بالآلات رغم تعدد التجارب في هذا الإطار وخاصّة بما يتعلّق بآلة العود[52]، وهذا يعود إلى أنّ وظيفة الآلة الموسيقية تقتصر على التلحين في الأنماط الغنائية التقليدية أو في المصاحبة الغنائية عند الأداء، أو في مداخلات فردية في صلب مؤلّفة موسيقية إن إقتضى الأمر.

ومن جهةٍ أخرى فإنّ أسباب هذا الركود يعود إلى عدم تطوّر النظم التعليمية الخاصة بتدريس الموسيقى العربية واعتماد الطريقة الشفاهية في فترة طويلة من الزمن، وعليه فإنّ التنظير الموسيقي بقي محفوظاً في المصادر النظرية العربية القديمة دون أية محاولة لتطبيقه أو اعتماده ما عدا بعض الأبحاث والدراسات الأكاديمية التي تقتصر على التحليل والشرح والتحقيق دون الحث على تطبيق نتائج هذه الأبحاث. إنّ ما يجعل الموسيقى العربية في حالة من التبعية يرجع بالأساس حين وضعها في مواجهة مباشرة مع الموسيقى الغربية، ويعود الأصل في هذا إلى العوامل السياسية والمتمثّلة في الحركات الاستعمارية التي توالت في العصور الماضية، مع انتشار الآلات الموسيقية الغربية وبالتالي انتشار تركيبة موسيقية مماثلة لتركيبة الأركستر السمفوني الغربي الذي يعتمد على التوزيع الأوركسترالي ومبدأ التطابق بين الخطوط اللحنية واعتماد البعد الموسيقي الثالث والمتمثل في الهارموني، الشيء الذي جعل الخطاب الموسيقي العربي الحديث في إطار ابداعي ثنائي يجمع بين العقليتين التقاليد الموسيقية العربية والمناهج الموسيقية الغربية في التأليف والأداء[53].

فعند الحديث عن الموسيقى الغربية لا بدّ من الإشارة إلى أنّها تُمثل مجموعة من القواعد والعلوم تتسم بالدقّة والصرامة، مقارنةً بالموسيقى العربية عمومًا التي يطرأ عليها دائماً الطابع الارتجالي والتطريبي، حيث أنّها تخوّل للموسيقي اعتماد هامش تعبيري في عمله. إنّ تاريخ الموسيقى العربية لا يخلو من عناصر التواصل والالتقاء مع الموسيقى الغربية حيث أنّها تلتقي وتشترك في العديد من العناصر الموسيقية المتواجدة في الثقافة الموسيقية الغربية، لكن في فترة لاحقةٍ أصبح الخطاب الموسيقي العربي أمام تحدي ومواجهة مباشرة مع الغرب من خلال المحاولة لإيجاد التوازن مع هذا التيار، حيث يقول فتحي الخميسي في هذا الإطار:

« إنّ هذه المهمة الصعبة التي كشفت وتكشف باستمرار الضعف الموسيقي، والضعف يظهر جلياً وقت الصدام وأثناء تلك المواجهة الفنية المعقّدة العناصر ينكشف باستمرار ذلك التراجع العلمي الكبير الذي سار على امتداد القرون 16 و17 و18 و19 و20 ومازال في تفاقم بموسيقات الشرق والعرب خاصةً »[54].

وتأكيداً على هذه الشهادة فإنّ التراجع لا يزال متفاقماً جرّاء الحملة الاستعمارية الحديثة والتي تعتمد على وسائل الغزو الثقافي من خلال فرض أساليب ومناهج غربية في التعامل مع التراث وذلك حسب ما تفرضه التحولات الثقافية المهيمنة.

فلقد واجهت الممارسة الفنية العربية عموماً من مسرح وسينما وأدب وغيرها تأثيرات غربية كانت فيها مراعاة لقواعد التبادل الثقافي وتكريس لمبدأ التوازن، إلاّ أنّ الموسيقى العربية على وجه الخصوص واجهت هذه التأثيرات دون مراعاة موازين التبادل الثقافي، حيث طغت على الخطاب الموسيقي العربي المعاصر عدّة عناصر دخيلة منها ما هو ساهم بصفة إيجابية ومنها ما هو يفرض إعادة النظر في اعتماده، غير أنّ الانبهار بالموسيقى الغربية جعل التكوين الموسيقي في الأقطار العربية يعتمد على التنظير الغربي، ويتجلى هذا في النموذج الذي اعتمدته مصر من خلال تأسيس مدرستين للتعليم الموسيقي تعتمد كل واحدة منها على منهج تعليمي مغاير، حيث نجد أنّ معهد الموسيقى العربية يقدم دروسًا نظرية وتطبيقية أساسها الموسيقى العربية، بينما يعتمد معهد الموسيقى (الكونسرفتوار) على نظام تعليمي غربي وفقاً لمناهج التعليم الأوروبية وذلك بالنسبة للدروس النظرية والتطبيقية مع إدراج عدد هام من الآلات غربية، وانطلاقاً من هذه التجربة تبلور هذا المشروع خاصةً

خلال المنتصف الثاني من القرن العشرين حيث أصبح عدد الدارسين في معهد الموسيقى في زيادة مقارنةً بمعهد الموسيقى العربية وهو نتيجة لتأثر المجتمعات العربية بالتيارات الغربية وجعلها تنصهر في فكر يجمع بين العقلية العربية والغربية.

ولعلّ هذا يُؤكِد ما دعا إليه المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق السكر في حدود سنة 1954 الذي تحصل على تكوين موسيقي وفقاً للمناهج الغربية من خلال حثّه على ضرورة اتباع المنهج الغربي في التكوين الموسيقي في الأقطار العربية وفقاً لأربعة نقاط أساسية والتي تتلخص في ضرورة اتباع منهج متمثل في :

«حث المؤلفين على اعتماد القواعد الغربية الخاصة بالهرمنة في التأليف الموسيقي العربي إلى جانب الحث على اعتماد القوالب الآلية الغربية مثل المتتالية والسونات وغيرها من المؤلفات بالإضافة إلى اعتماد الآلات الشرقية وفقاً لقواعد وتقنيات الأداء الغربي، أما بالنسبة إلى العازفين يؤكد منهج السكر على ضرورة اكتساب تقنية مماثلة لتقنيات الأداء الغربي،كما يوجه هذا المنهج الدعوة إلى المنظرين لتبنّي فكرة تقنين النظريات الموسيقية العربية ووضعها ضمن مقاييس ثابتة غير خاضعة للتغيير، أما ما توجه به السكر إلى الأنظمة العربية هو ضرورة تقوية المسالك التعليمية في المعاهد الموسيقية وجعلها تعتمد على ثنائية التكوين بين ما هو غربي وشرقي إضافةً إلى تأكيد العناية بصناعة آلة بيانو عربية»[55].

فهذا اذن يمثل خير دليل على الانبهار الذي ساد المجتمعات العربية في فترة النصف الأوّل من القرن الماضي والذي دعاها إلى تبني ثقافة موسيقية غربية ودمجها كلّياً مع الممارسة الموسيقية الغربية (حيث أنّ هذا جعل المناهج التعليمية الخاصة بالآلات الموسيقية العربية تعتمد بالأساس على منهج غربي فنجده يعتمد المقام الكبير والصغير والقوالب الآلية التي تندرج ضمن مؤلفات خاصة بالتدريس) إلى جانب فرض تدريس الترقيم الموسيقي الغربي والنظريات الموسيقية الغربية في جميع المستويات وهذا ما أسس ثنائية في الخطاب الموسيقي العربي المعاصر تجمع بين العقلية الابداعية العربية والغربية والذي تبلور بحكم الاتصال المستمر بالموسيقى الأوروبية، الأمر الذي أحدث تداخلا بين الثقافتين الموسيقيتين وهو تداخل لا يمكن تجنبه على الرغم من تفاوت درجات عمقه في البلاد العربية وهذا بحكم اختلاف تموقعها الجغرافي بالنسبة إلى البلاد الأوروبية[56].

واقع الخطاب الموسيقي العربي وتحديات الثقافة الحداثية

إنّ وظيفة الموسيقى في إطارها الاجتماعي تتمثّلُ أولاً في التعبير عن المجتمع في تعاقبه التاريخي، باعتبارها أداةً لا يتحدد تعريفها من زاوية الأصوات فقط بل هي أشمل من ذلك، فهي جزء لا يتجزء من المجتمع تحدّد الهويات والأذواق الموسيقية كما تمثّل (الموسيقى) خطابًا من الخطابات الاجتماعية التي تنقل لنا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما[57]، ذلك مع مراعاتها لمختلف التحوّلات الناجمة عن الاتصال والتبادل الثقافي الذي ينجر عليه تلاقح مباشر على مستويات مختلفة في الممارسات الموسيقية، وبالتالي تحوّل على مستوى خصوصيات الثقافة الموسيقية المحلية[58]، فبالنظر إلى المفهوم الشامل للموسيقى العربية يُطرح التساؤل عن تموقع الخطاب الموسيقي العربي في الفترة المعاصرة في خضم التحوّلات الشاملة، وذلك انطلاقاً من قيمته ومكانته على الصعيد العالمي إذا اعتبرنا أنّ الخطاب الموسيقي العربي يمثّل مرآة الثقافة العربية. لذا فإنّ الحديث عن الآفاق المستقبلية لهذه الممارسة الإبداعية يقتضي منّا أوّلاً تشخيصاً للواقع الموسيقي العربي وذلك بالنظر إلى العناصر الموسيقية المتمثلة أساساً في خصوصيات اللهجة والهويّة والتي تعكس الذائقة الفنية المعاصرة، ومقارنتها مع ما سبق من هذه الخصوصيات الموسيقية وربطها بالتحديات المعاصرة التي تتمحور حول العلاقة بين عنصر الأصالة وبالتالي الهوية واللهجة من جهة، ومن جهةٍ أخرى عنصر الحداثة ومقتضياتها المرتبطة في هذا الإطار بالمنظومة

الاجتماعيـة والفكرية، كما ترجع بالنظـر إلى عوامل أخرى تعلّقت بدرجـة أولى بالأوضـاع السياسـية والاجتماعية والاقتصاديـة الـتي تسـاهم جميعهـا في التأثير المباشـر على المجـال الثقـافي، « فجميـع الانقلابات السياسـية والاجتماعيـة جلبـت للحيـاة الموسيقية العربيـة تغيرا عميقا... وهكـذا نرى أن الاتصال بالثقافـة الغربية أثر إلى حـد بعيد في مؤلفي الموسـيقى والملحنـين العرب وخاصة منهم الشـبان والمؤلفـات الحديثة تشـهد بذلك »[59].

لكـن الملاحـظ هنـا أنّ الموسيقى العربيـة في علاقتهـا بالمتلقـي تكوّنـت لهـا أزمـة ذوقيـة، والـتي مـن خلالهـا أصبـح الـذوق الموسـيقي يعتمـد علـى ازدواجيـة ذوقيـة تجمـع بـين التيـار الحـداثي والتيـار التقليـدي المحافـظ علـى مقوّمـات اللغـة الفنيـة الأصيلـة، لـذا فـإنّ المبـدع الموسـيقي المعاصـر في الأقطـار العربيـة انسـاق وراء تبـني النمـوذج الغـربي في أغلـب خصوصياتـه ومقوّماتـه وأشـكاله والـذي يعتـبره وسـيلة للارتقـاء بمسـتوى التأليـف مـن خـلال تطويـر أسـاليب ووسـائل الأداء وترجمتها حسـب المعايير الجماليـة المرتبطة بالاسـتهلاك السـمعي، وبالتـالي يكـون المشـروع الموسـيقي يرتكـز علـى تنميـة المعـارف الموسـيقية بمختلـف جوانبهـا النظريـة والعلميـة والتطبيقيـة وبالتـالي تكـون النتيجـة تغير نظـرة المجتمعـات العربيـة إلى الموسـيق[60].

1) قراءة في واقع وأفاق الخطاب الموسيقي العربي:

إنّ الموسـيقى كنشـاط اجتماعـي تمثّـل عنصـرا أساسـيا في الوسـط الحضـاري للإنسـان، وهـي عنصر حيـوي يتواصـل معـه الانسـان مباشـرةً انطلاقـاً من انتمائه لبيئـة ثقافيـة معيّنـة، حيث أنّهـا تكون حاضرة في مختلف مجـالات الحياة وهي مـرآة تعكس خصوصيات المجموعـة الإثنيـة، ويمثـل كل اهمـال لهـذه العناصـر الخاصّـة بالمجموعـة تَعَـثّرًا في مسـيرة التنميـة، وتظهر حينئـذٍ حالة مـن التخلّـف الحضاري.

إذ أنّ كل تطـوّر في مجـال الاقتصـاد أو التكنولوجيـا يُؤثـر بصفة مباشـرةً علـى المجـال الثقافي وبالتـالي على المـادة الموسـيقية، ويتشـكل مـن خلالـه ثـراء هاما في الأشـكال التعبيرية الموسـيقية، وفي بعدٍ آخر فـإنّ للتطوّر الاجتماعي مسـاهمة في تنظيم الممارسـة الموسـيقية من خلال إقامة مؤسسـات خاصـة بالتعليم الموسـيقي وفي تكويـن منهـج إبداعـي واضـح الأهـداف، وعليـه فإنّ هـذا التنظيم العملي سـاهم في خلـق حركيـة في الإنتاج الموسـيقي وبالتـالي التشـجيع علـى الإبـداع في مختلف الأنمـاط التعبيرية، لذا فعند وضع الموسـيقى أمام الواقع والتحديات يكـون هذا الفن بمثابة معيـار لقياس مظاهر التطـوّر الحضاري للشـعوب.

وبصفـةٍ أشـمل فـإنّ الوضـع الموسـيقي الحـالي في الأقطـار العربيـة يطرح العديـد من الإشـكاليات حيث يؤكـد محمـود قطـاط في هذا السـياق:

« إنّ المسـألة لا تختلـف مـن حيـث المبـدأ، إذ يبدو القطاع الموسـيقي أشـبه بلوحة عريضة تُرصَدُ من خلال مكوّناتهـا وضعـاً حضاريـاً. يوّضـح بما لا يقبل الشـكّ مواطـن إخـلال وظواهـر سـلبية تُشـير إلى أنّ النهوض بالموسـيقى يسـتلزم جهوداً طويلة ومضنية للوصول إلى تحقيق حـدّ أدنى من المتطلبـات »[61].

وهذا ما يحيلنا إلى التفكير في المكانة الحالية للموسـيقى في المجتمعات العربية في سـياق تحوّلات الحياة العصرية، وذلـك مـن خـلال تحـررّ العمليـة الإبداعية مـن الأطر التقليدية والانسـلاخ من الممارسـة البدائية، وهي إشارة أيضـاً إلى تَطَـوُّر وظيفة جلّ العناصر المتصلة بالموسـيقى داخـل المنظومـة الاجتماعية العربيـة الحديثـة[62]، لكنّ يبقى الإشـكال حسـب التحوّلات العميقة التي تشهدها المجتمعات العربية في إمكانية سـيطرة الظواهر الموسيقية الدخيلة والتي تظهر غالباً بصفّة عشـوائية على حسـاب الممارسـة التقليدية التي تمثـل قيمة حقيقيـة ثابتة، مع اعتمـاد الظواهـر الحديثـة لتحقيق التـوازن في الخطاب الإبداعي بين الأصيـل والحديث.

إنّ ما شـهدته الموسـيقى العربية في نهاية القرن التاسع عشـر وبدايات القرن العشـرين مـن تحوّلات في المشـهد العام يمثّل السـبب للوضع الموسـيقي الحـالي في الأقطار العربيـة، حيـث أنّ هـذا التحـوّل أعطى لمحـة عمايمكن تسميته بالتشـبّث في إدماج المكوّنات الفنية الدخيلة دون

مراعاة الخصوصيات التراثية للموسيقى العربية أو في محاولة لخلق موسيقى تراثية[63]، وذلك في غياب التوازن بين متطلبات الإبداع والمحافظة على التراث.

لكن وكما بيّنا سابقاً بأنّ الحداثة في الموسيقى العربية لا تمثل تجديدا في سياق داخلي موسيقي بحت، بل نجد أيضاً تحوّلات في سياق خارجي شمل المؤسسات التي لها علاقة مباشرة بالقطاع الموسيقي من قنوات توزيع وإنتاج وشركات دعم ونشر وإشهار وتسويق، حيث أنّ هذه المؤسسات التنظيمية الخاصة بالقطاع الموسيقي أصبحت تتحّكم بصفّة مباشرة في اختيار الأنماط الموسيقية المطلوبة، وربّما في خلق أنماط أخرى جديدة تتماشى مع متطلبات المتقبّل باعتماد المادّة الموسيقية لأغراض لا تقترن بالضرورة مع الأهداف موسيقية أو اجتماعية، بل تكون لها وظيفة اقتصادية تجارية غرضها إرساء نمط تقبّلي حديث يطغى على المحيط السمعي البصري دون مراعاة مقاييس الإبداع الفني والخصوصيات الموسيقية التراثية والمحافظة على الإرث الفني في ظلّ التيار الحداثي، كلّ هذا التنظيم العملي المعاصر للقطاع الموسيقي يأتي جرّاء ربط النشاط الفني بالنشاط الاقتصادي، بالإضافة إلى أنّ العامل التكنولوجي أصبح يمثّل العنصر الأساسي في مختلف الممارسات داخل المجتمع، كما لا يمكن التغافل عن مساهمة المناهج العلمية في تطوير المشهد الموسيقي العربي عموماً والذي تبعته العديد من الإنجازات والاختراعات التي تصبُّ لصالح المجال الموسيقي، وذلك إلى حدّ أنّه يصعب القيام بعمل موسيقي دون اللجوء إلى العنصر التكنولوجي، إلاّ أنّ الجانب التكنولوجي (الاصطناعي) يمثل سوى وسيلة لإخراج العمل في صبغته النهائية. كما أنّ للعنصر التقني إسهاما كبيرا في ظهور اختصاصات علمية موازية تعنى بالبحث في العناصر المرتبطة بالممارسة الموسيقية[64].

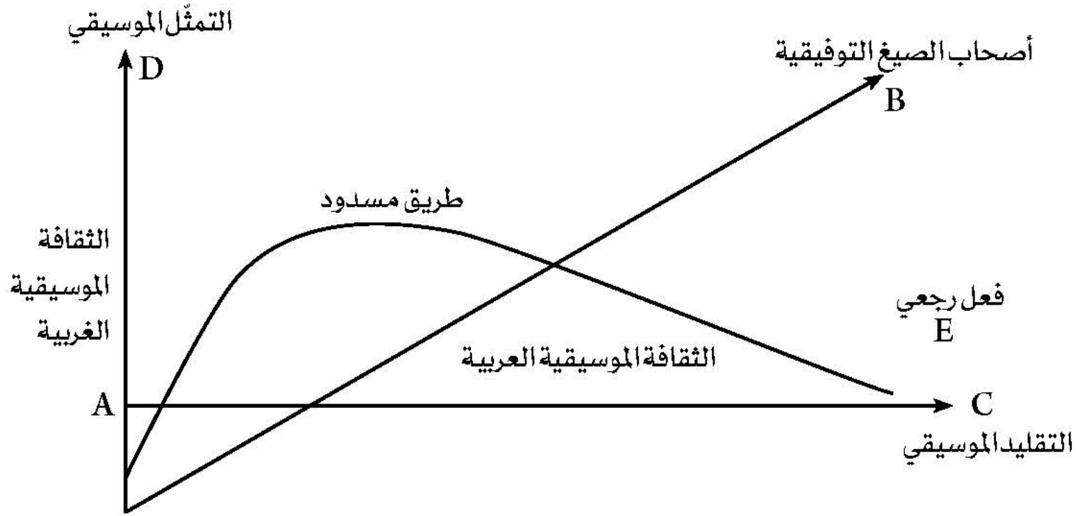
– التوجّهات الثقافة الموسيقية العربية الحديثة:

إنّ قراءتنا لواقع وآفاق المشهد الموسيقي العربي عموماً تأتي كحوصلة لواقع الإنتاج الموسيقي في مرحلة أولى واستشراف لآفاق هذه الممارسة في مرحلة ثانية، وهذا بالاعتماد على بعض الكتابات والبحوث العلمية المختصة في مجال الموسيقى والتي كانت تقدم قراءات عامّة وتختلف للوضع الموسيقي في الأقطار العربية من خلال رصد لمختلف التيارات والمواقف التي تحوم حول ماهية الخطاب الموسيقي العربي في ظلّ هذه الوقائع والتحدّيات المعاصرة، فتعددت فيها القراءات من منظور مختلف، فنجد مَن اعتمد في دراساته إلى تقسيم التيارات والمناهج الفنية حسب المنظور الايديولوجي والثقافي أو في اعتماد تقسيم حسب المدارس الفنية، كما نجد دراسات مماثلة اعتمدت على تقديم قراءة للمشهد الموسيقي انطلاقاً من أعمال موسيقية عربية تحوصل فترة ما تعرف بالنهضة الموسيقية العربية وصولاً إلى الفترة الحديثة.

إنّ ما يمكن رصده من مواقف وتيارات فنية يمكن حوصلتها فيما يلي انطلاقاً من بعض الدراسات العلمية التي كانت منطلقات لعدّة فرضيات وإشكاليات.

-تيار موسيقي عربي يجمع مختلف الخصوصيات الموسيقية التقليدية والذي تنبثق منه كذلك أعمال فنية تقليدية حديثة وهي مؤلفات موسيقية جديدة تنصهر كليّا داخل إطار الموسيقى الموروثة من الناحية الفنية البحتة إلى درجة أنّه يصير من الصعب تفرقتها أو في أن تكون مؤلفات موسيقية جديدة يمكن أن يبرز فيها مزج لعناصر موسيقية مألوفة تميّز عادّة أنماط موروثة مختلفة[65].

-تيار موسيقي يجمع مختلف العناصر التي تعنى بالثقافة الموسيقية الغربية والتي تنبثق منها أعمال لمؤلفين عرب تكون الغاية منها تأسيس خطاب موسيقي عربي معاصر يعتمد بالأساس على النموذج الغربي وغالباً ما يكون هذا التيار له قراءة للتراث في وجهتين : الأولى كمادّة تمثّل المرجع الأساسي في الإنتاج الموسيقي أو في قراءة أخرى تَعتبرُ المادة التراثية جامدة لا سبيل إليها في الوقت الحاضر، وفي هذا التيار يمكن فصل واستخراج فئة أخرى تعتمد مبدأ التوافق بين الموسيقى التقليدية والثقافة الموسيقية الغربية وتكون لها محاولة في خلق لغة موسيقية مزدوجة[66].



رسم بياني 1: التوجّهات الموسيقية

-تيار موسيقي يتصف بالفعل الرجعي أي أن وجوده يكون بطريقة يتغيّب فيها المنهج أي أنّها غير قادرة على الحفاظ على الأصل والاندماج مع الثقافة المقابلة وبذلك يقابلها الصدام الثقافي الذي يعود أساسه إلى غياب القدرة على التفاعل وفهم الآخر وبذلك استيعاب خاطئ للثقافة الدخيلة.

وتأكيداً على ما أوردناه نقدّم جملة من القراءات التي تعنى بمعالجة مسألة التوجّهات الموسيقية والتي وردت في صيغ مختلفة حسب المرجعيات التي يحملها المحلّلون، وفي هذا السياق يقدّم لنا سميربشّة في هذا السياق رسما بيانيا يمثل محاولة لحوصلة وجمع هذه التيارات في أربعة اتجاهات أساسية عن طريق إمكانية اندماج بعض التيارات فيما بينها لخلق توجّه موسيقي آخر. (انظر الرسم البياني 1)

رسم بياني 1: التوجّهات الموسيقية[67] (A–D) :

- هو اتجاه يتبنى الأعمال الموسيقية الغربية بصفةٍ كلّية؛ ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد الاعتراف به.
- (A–B) : اتجاه يعتمد مبدأ الوفاق بين المادّة التراثية والأعمال المستحدثة وبذلك تفعيل التعددية الثقافية.
- (A–E) : هو اتجاه يتبنى الثقافة المقابلة باحتشام، دون اقتناع.
- (A–C) : هو اتجاه يعتمد على التراث كمادّة ثابتة جامدة غير قابلة للتحوّل إذ يمثل اتجاه التعصّب.

إلاّ أنّ ما تقدّم به سميربشّة في هذا الرسم البياني يثير جملة من التساؤلات والنقاشات خاصّة فيما يتعلّق بالاتجاه (A–E)، فمن خلاله يحاول الكاتب التأكيد على الصيغة التوافقية للعمل الموسيقي، والتي يدرجها ضمن التعددية الثقافية في إطار الاحترام المتبادل، غير أنّ هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صائبًا نظرًا لأنّ العمل الموسيقي يأتي بصفة عفوية دون الاستناد على أي نموذج مسبق الاعتماد، وبالتالي فإنّ العمل الموسيقي هو عملية تجميع لعدّة عناصر موسيقية تقنية تعكس الفترة الزمنية والإطار الذي أنجز فيه العمل وذلك بطريقة تلقائية دون أي التزام بتبني الآخر والاعتراف به قصد تحديد التوافق، ثمّ إنّ تطوير الخطاب الموسيقي لا يخضع فقط للمرجعيات الغربية بل يكون التجديد من الداخل عن طريق تطوير التناول المقامي وكيفية إخراجه.

وفي قراءةٍ أخرى للتوجّهات الموسيقية الحديثة نجد ما اعتمده محمود قطاط في كتابه دراسات في الموسيقى العربية من خلال تقديمه لمختلف التوجهات باعتماد

معيار المدارس الموسيقية العربية وعلاقتها بالصبغة الإحداثية وذلك في أربعة اتجاهات وهي:

- الموسيقى المحافظة: والتي تحترم جميع الخصوصيات التقليدية الموروثة بالاعتماد على التقاليد الأصيلة قصد إحيائها وإبرازها[68].
- التجديد الإيجابي: والذي ينطلق بالأساس من المادة الموسيقية التراثية نحو ارساء خطاب موسيقي جديد وهو التوفيق في مسايرة نسق التطوّر مع مراعاة أصول اللغة الموسيقية التقليدية وبالإضافة إلى ضرورة التمتع بملكة الخلق والإبداع مع الإلمام بكلّ خصائص التراث والدراية الكاملة بكل ما يتعلّق باللغة الموسيقية الأخرى ينوي اعتمادها لإثراء تراثه المحلي[69].
- التجديد المخضرم وسلبياته: وهو ما يعرف بالتمازج الموسيقي مع مختلف الأنماط الموسيقية الأخرى، وهو كلّ ما يمكن نعته بذوبان الذاتية الثقافية ونضوب موارد الخلق الأصيل[70].
- التجديد الواعي والمقصود: والذي يرتكز بالأساس على التجربة والبحث لتحقيق التجديد الإيجابي وهذا الاتجاه يعتمد على منهجين نظري علمي وعملي تطبيقي[71].

نجد كذلك وفي نفس السياق الخاص بالحركة الحداثية في الموسيقى العربية أن منذر العياري تطرّق إلى هذه المسألة من خلال تقديمه لقراءة في واقع الموسيقى العربية من خلال 3 أقسام تمثّل هي أيضاً محاولة في استقراء واقع وآفاق الممارسة الموسيقية بالاعتماد على معيار الأعمال الموسيقية[72]:

- الألحان التي تعتمد على رؤية إبداعية منبثقة من المدوّنة الوطنية الكلاسيكية والشعبية والتي ترمي إلى تدعيم التقنيات الخاصّة بالأداء الغنائي الآلي وتطابقها مع الشعر واللغة الموسيقية العربية.
- التيار الثاني ذو نزعة تحديثية ويتمثّل في الأغاني التجارية المنفصلة تماماً عن كل الخصوصيات الموسيقية الشعبية.
- بعض الألحان الأخرى التي تعتمد الصبغة التجريبية في التأليف من خلال إعادة صياغة بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو الذي يعتمد بالأساس على درجات ثابتة وهي كمحاولة لأداء الأبعاد النغمية العربية باعتماد النسب الرياضية في قسمة الأبعاد اللحنية.

في الإطار نفسه يتحدّث «جون دورينغ» Jean DURING، عن مسألة التوجّهات الموسيقية بكونها عنصر مرتبط أساسًا بالذائقة الموسيقية التي تتأثر مباشرة بعامل الحداثة، حيث نجد في هذا الشرح مقارنة بين مسألة الحداثة في الموسيقى الغربية والحداثة في موسيقات العالم الاسلامي، ليستخرج من هذه المقارنة المراحل الأساسية في التوجّه الموسيقي التقليدي والتوجّه الموسيقي الحداثي من خلال هذين المسلكين[73]:

- المسلك التقليدي:

استقرار التقاليد ← إعادة انتاج النماذج ← مستوى تقليدي

- المسلك الحداثي:

الفكر التقدّمي ← خلق نماذج جديدة ← مستوى فنّي

إنّ ما يؤكّده الباحث في هذين المسلكين هو غياب الصبغة التوفيقية في العمل الموسيقي، إذ يقتصر على تقديم المسلك التقليدي في صيغة جامدة غير قابلة للتجديد أو الانصهار في بعض العناصر المستحدثة، وفي المقابل كذلك يقدّم المسلك الحداثي على أنّه عمل مجرّد من كل عناصره المرجعية وبالتالي الانسلاخ من العناصر ذات النفس التراثي. إلاّ أنّ ذلك يتنافى مع واقع العملية الابداعية، إذ يمكن للعمل أن يندرج ضمن إنتاجات ترتكز على طرق جديدة في توظيف العناصر الفنية المجسّمة للتراث مع وجود لعناصر فنية أخرى مميّزة لمدارس أجنبية، مع ضرورة أن لا تتضارب مع العناصر ذات الخصوصية المرجعية[74].

إنّ مختلف هذه التيارات والتصنيفات تُفرز عدّة تفرّعات في الهويات واللهجات الموسيقية، وبالتالي تصبح مسألة تحديد الهوية الموسيقية لأي عمل

موسيقي عربي خاضعةً إلى عدّة مقاييس تقنية حسب الخصوصيات التراثية والمستحدثة الواردة في الأثر.

2) الهوية الثقافية واللهجة الموسيقية: من خلال تحوّلات المشهد الموسيقي العربي المعاصر

في إطار ما قمنا بتقديمه في بداية هذا المبحث من جرد عام للوضع الموسيقي العربي أمام التحوّلات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تضع الخطاب الموسيقي العربي في مواجهة مستمرّة عبر مختلف الفترات التاريخية، فإنّ هذه التحوّلات شملت عدّة عناصر موسيقية تقنية بحتة لذا فإنّه من الضروري كذلك التعرّض إلى مسألة الهوية الموسيقية المساهمة في تحديد تموقع الأعمال الموسيقية بين التراث المشرقي والحداثة الغربية.

إنّ جلّ ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية توضع في مُواجهة مُستَمِرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإنّ الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر يضعنا أمام مجموعة من الهويات الثقافية الموسيقية، وعلى عكس ما يُقال أنّ الموسيقى هي لغة عالمية تشترك فيها جُلّ شعوب العالم، فإنّه في حقيقة الأمر هي مجموعة لغات تختلف من حيث الهويات واللهجات الموسيقية[75]، وبالتالي فإنّ هذا الاعتقاد خاطئ لأنّ الموسيقى تمثّل عاملا مشتركا فقط من ناحية الأساس والمبدأ على أنّ الموسيقى تمثّل «فن تنسيق الأصوات بصورة محبذة للأذن»[76]. وانطلاقا من الواقع المعاصر أصبح من الصعب تحديد مفهوم واضح للهوية الموسيقية وبالتالي إشكالية في تحديد اللهجات الموسيقية من خلال تعدد المعايير وتفرّعها.

- إشكالية تحديد الهوية في الخطاب الموسيقي العربي المعاصر:

إنّ التراث الموسيقي هو رمز للهوية ويحيل هذا الأخير إلى: «العناصر التي تجعل الشيء مطابقًا لذاته، وتميّزه عن غيره»[77]، وبما أنّ تراث اليوم سيكون حتماً مغايراً لتراث الغد، فإنّ الهوية هي أيضاً ستكون مُتحوّلة، لكن عن طريق تراكمات فنية لمختلف الفترات التاريخية، أما ما تعيشه الأقطار العربية في الفترة الراهنة يمثّل ازدواجية تجمع بين عنصر الهوية المتصل باللهجة الموسيقية المتأصّلة والانفتاح الثقافي.

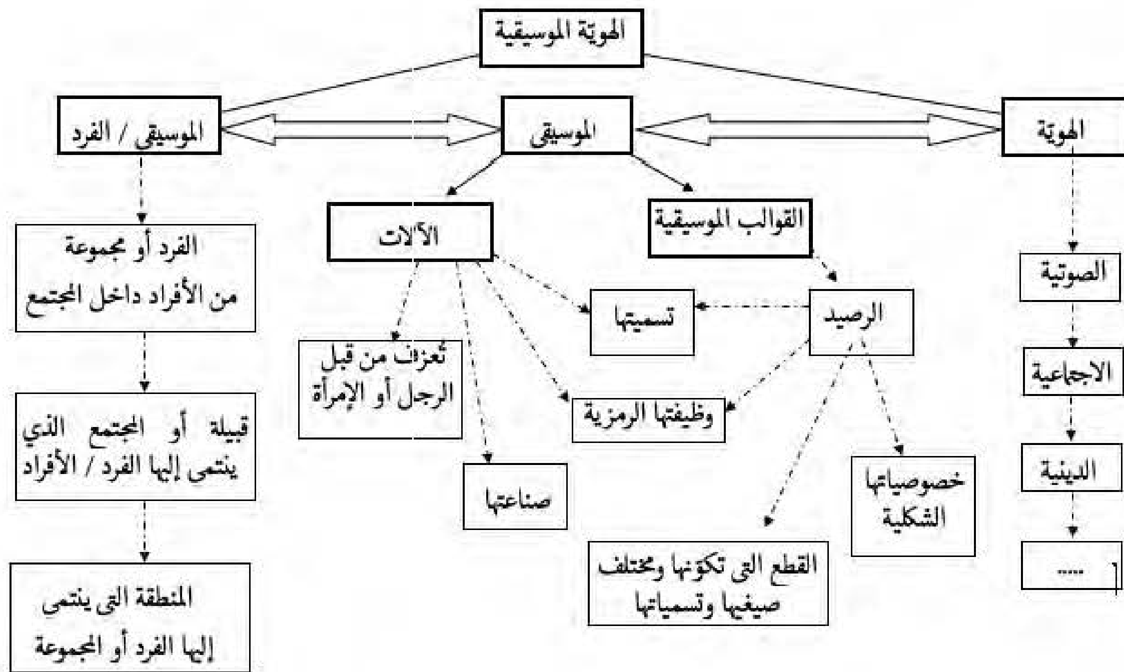
فمن حيث الممارسة الموسيقية المعاصرة يمكن في حدّ ما للعناصر الأدائية أن تؤثّر وبشكل مباشر على الهوية الموسيقية العربية من خلال إدراج عناصر تقنية دخيلة بصفة تجعلها تتفاعل بشكل سلبي، على أنّ الهوية الموسيقية تُعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقاً من العناصر المحلية للخطاب الموسيقي وهي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه،

«وهي الوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كياناً (فردياً أو جماعياً) تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميّزة له مع الآخرين، كما أنّ الهوية هي تخيّلات فردية تجعل من الموسيقي يُفكّر ماذا يريد أن يكون وماذا يطمح أن يكون دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح قضية الانتماء الثقافي من منطلق موسيقي»[78].

وانطلاقاً من الفعل الموسيقي وعلاقته بالهوية، فإنّ الهوية الثقافية تكرّس صفة التميّز والمحلية:

« كما أنّها تمثل وعيا للذات والمصير الواحد من موقع الحيز المادي والروحي الذي نشغله في البنية الاجتماعية وبفعل السمات والمصالح المشتركة التي تحدد توجّهات الناس وأهدافهم لأنفسهم ولغيرهم وقد تدفعهم للعمل معاً في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ (...) الهوية هي وعي الإنسان وإحساسه بانتمائه إلى مجتمع أو أمّة أو جماعة أو طبقة في إطار الانتماء الإنساني العام»[79].

إلاّ أنّها تمثّل مفهوما ظرفيا متحوّلا حسب الوضع الاجتماعي والسياسي وغيره من الجوانب المؤثّرة، لذا فهي تجمع بين عنصرين وهما الثابت وهو الأصل والمرجع الذي يمكن له أن يكون التراث الجماعي ومختلف المكوّنات المحلية التي تميل إلى الثبات-التي تنساق في تغيّر بطيء حسب الفهم والتأويل ولكنّها تبقى أقلّ تأثراً بالمتغيّرات- أمّا المتحوّل هو كلّ العناصر والجزئيات الفنية التي تتحوّل حسب الواقع الثقافي وعلاقته بالظرفية الزمانية[80]، ومهما تشابهت اللغات

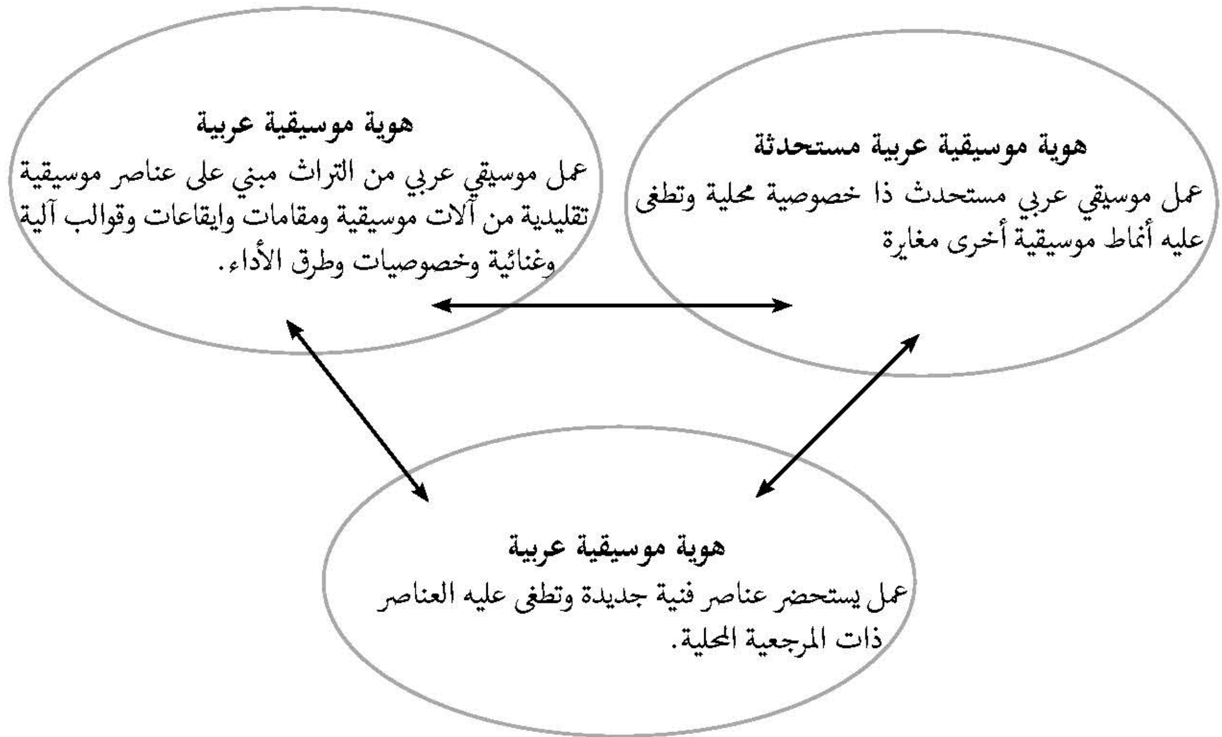


رسم بياني 2 : مكوّنات الهويّة الموسيقية

الموسيقية فإنّ الهوية (بعناصرها الفرعية) تمثّل دائما مقياس التمييز، لأنّ مبدأ الهوية يكمن في إبراز عنصري التميّز والاختلاف، لأنّ التعبير الفني عموماً يكون من خلال أشكال فردية محلية تتفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى[81].

انطلاقًا من الرسم البياني[82] المصاحب يمكن وضع مختلف العناصر (المتحوّلة والثابتة) الفاعلة في تكوين الهويّة الموسيقية وذلك حسب العلاقة الهرمية التي تجمعها ومدى قدرتها على إظهار التميّز والاختلاف، إنّ مجمل هذه العناصر غير كافية لتحديد مركّبات الهوية الموسيقية، وذلك يعود أساسًا لاختلاف الهويات حسب المرجعيات، مع إشارة إلى إمكانية ظهورها في صيغ وصور وأشكال عديدة ومختلفة :

إنّ الهوية الثقافية من زاوية الممارسة الموسيقية تعيش ازدواجية تجمع بين تيار يجرّ بالعملية الإبداعية العربية نحو ما هو حافز للارتقاء وهو المسار الحداثي، والتيار الثاني الذي يكون متشددا مع كلّ ما هو مرتبط بالهوية الثابتة والمحافظة على الموروث الثقافي، وبذلك تبني صفة الإلغاء والإقصاء، والغاية منها التأصّل والمحافظة دون مجابهة التحوّلات الثقافية التي تشهدها شعوب العالم بجميع انتماءاتهم، كما أنّ هذا التيار وفي جانب منه نجده مساهماً في مناهضة التنميط الثقافي، وعليه فإنّ التشبّث بالهوية الثقافية يساعد على التعددية الثقافية بمفهوم الاختلاف في الرؤى الثقافية، وبالتالي التنوّع على مستوى الموروث الخاص بكل قطر أو جهة، كما أنّ مسألة المحافظة على الهوية يمكن لها أن تتصل بعوامل خارجية يفرضها الجانب السياسي، الذي يعطي صبغة الثقافة المهيمنة على الثقافة المتقبّلة، غير أنّ الهاجس الذي يحمله المفكّر والمبدع العربي المعاصر يتنزّل أساسا في ضرورة تأكيد الهوية الثقافية المحلية والتفكير في الإشعاع العالمي، وبالتالي المحاولة لإعادة المميزات التراثية من خلال القراءة والتأويل من منطلق الواقع وبذلك التحيين التراثي.



رسم بياني 3 : أشكال الهوية الموسيقية لدى الشعوب العربية

إنّ كلّ هذه التجاذبات في الآراء حول مسألة الهوية الثقافية في الممارسة الموسيقية العربية المعاصرة ساهمت في بروز تنوّع واختلاف على مستوى الخطاب الموسيقي، حيث تعدّدت العناصر التقنية المدمجة في الجانبين النظري والتطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الأنماط الثقافية الموسيقية العربية المعاصرة حسب التوجّهات وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية: انظر (رسم بياني 3)

فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الهوية الموسيقية العربية في ثلاثة تفرّعات أساسية وهي:

الهوية الموسيقية العربية الموروثة والهوية الموسيقية العربية المستحدثة والهوية الموسيقية العربية التراثية، وانطلاقاً من هذه الأقسام يمكن وضع تصنيف للأعمال الموسيقية من خلال بالاستناد على الرسم البياني السابق.

يبرز لنا هذا الرسم مدى صعوبة تصنيف الأعمال الموسيقية وإخضاعها إلى تفرّعات الهوية، كما يظهر لنا هذا الرسم سهولة التمازج بين مختلف العناصر ذات المرجعية المحلية والعناصر ذات المرجعية الأجنبية والتي تنصهر بصفة تلقائية في الأثر الموسيقي.

إنّ المقاييس المعتمدة في تحديد الهويّة الموسيقية العربية تعود بالأساس إلى العناصر الداخلية التقنية (موسيقية بحتة) التي يمكن استخراجها عن طريق التحليل والتعمّق في مختلف الأجزاء المكوّنة للأثر بالاعتماد على النظام المقامي والبنية الإيقاعية وطريقة الأداء والأجراس المعتمدة.

إنّ الخطاب الموسيقي العربي يفرض على المبدع اعتماد صفة التوازن بين هذه الأقسام الثلاثة، أي الجمع بين العناصر التراثية (من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصّلة تكرّس مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية) والعناصر الموسيقية الجديدة تكون هي أيضاً مساهمة في الحفاظ على مبدإ الهوية الموسيقية، كما أنّ هذا الرسم البياني بأبعاده الثلاث يضع العمل الموسيقي في طور متحوّل غير ثابت قابل للتقبّل السريع والاندماج مع مختلف التأثيرات والإضافات.

د. إسمهان بن بركة - تونس

النسيج التقليدي بجهة المنستير: المهارات والمنسوجات والدّلالات



الخلالة قطارش مع حزام الشملة والحلي التقليدية

يشكّل النسيج التقليدي نشاطا حرفيّا رئيسيّا بجهة المنستير أين انتشر منذ قرون ليشمل مختلف مناطقها. وقد اشتهرت كلّ الجهة تقريبا بمختلف أنواع النسيج اليدوي حتّى أصبح من أهمّ الحرف الّتي يتعاطاها الرّجال والنّساء مقارنة بباقي المهن التقليديّة الّتي ما تزال منتشرة بالمنطقة. ويرتبط النسيج بجملة من المعارف والمهارات المتناقلة الّتي تحوّلت إلى «فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال»[1] يساهم في صونه وتطويره معشر الحرفيّين والحرفيّات. وتتنوّع المنسوجات بالجهة لتشمل الألبسة والأغطية والمفروشات الثّريّة بالألوان والأشكال والزخارف الّتي تعدّ جزءا لا يتجزّأ من المنسوج ومكمّلة له وعنصرا أساسيّا من «البناء النسيجي المتكامل»[2]. ولم تعد الزخارف والرّسوم تقتصر على الوظيفة الجماليّة فحسب وإنّما تجاوزتها لتصبح علامات للفكر الرّمزي والدّلالات الثقافيّة السّائدة وتعكس تنوّعا حضاريّا هامّا.

وما تزال الجهة تحافظ على تقاليدها الحرفيّة في النسيج بالرّغم من التراجع الّذي سجّلته مقارنة بالفترات الماضية خاصّة أمام انتشار مراكز النسيج العصري الّذي يقوم على استخدام الآلات الحديثة للحصول على المنسوجات العصريّة. لذلك سنسعى من خلال هذه الدّراسة إلى عرض قطاع النسيج التقليدي بجهة المنستير كنوع من التوثيق لهذه الحرفة وحفاظا على تراث حرفي وثقافي له خصوصيّاته بالرّجوع إلى العمل الميداني المنجز والمتمثّل في جرد الحرف التقليديّة بالجهة واستنادا إلى مادّة ببليوغرافيّة متنوّعة.

المعارف والمهارات المرتبطة بالنسيج: المواد الأوليّة، أدوات العمل ومراحله:

عُرفت جهة المنستير بعراقة منسوجاتها وتنوّع المهارات والمعارف المرتبطة بممارسة هذه الحرفة والمكتسبة عبر توارثها وتناقلها خلال عقود طويلة من الخبرة والعمل في هذا المجال. ولعلّ من أبرز مدن الجهة الّتي ذاع صيتها في ميدان النسيج التقليدي نذكر مدينة قصر هلال تليها عدّة مدن أخرى مثل مدينة المنستير، مركز الجهة، ومدينة خْنيس ولمْطة وصَيّادة وبوحْجَر وطْبُلْبَة وغيرها. وتختلف المنسوجات التقليديّة من منطقة إلى أخرى داخل نفس الجهة من حيث الأشكال والألوان والأحجام والزخارف ولكن أيضا من حيث المواد الأوليّة التي صنعت منها، حيث تمثّل المواد الطبيعيّة والحيوانيّة أبرز المواد التي تعتمد عليها حرفة النسيج التقليدي. وتتمّ عمليّة النّسج بنفس الأدوات تقريبا في كامل الجهة مع ضرورة التأكيد على أهميّة انتشار الأنوال الأفقيّة بجهة السّاحل عموما.

1) المواد الأوليّة الأساسيّة:

تتوفّر بالجهة وخاصّة بمدينة قصر هلال مختلف المواد الأوليّة الأساسيّة لعمليّة النسيج والّتي تشتقّ من مصادر طبيعيّة كالقطن وحيوانيّة كالصّوف والحرير، ولا وجود لإشكال على مستوى الحصول على هذه المواد وعلى الأقمشة بصفة عامّة الّتي ازدهرت تجارتها بالحوض المتوسّطي منذ القرنين الخامس عشر والسّادس عشر[3] بعد أن برزت الإمبراطوريّة العثمانيّة كأحد أهمّ أطراف التبادل التجاري في مجال إنتاج وتصدير المنسوجات. ويعتبر الصّوف المادّة الأكثر انتشارا توفّره بعض مناطق الجهة وكذلك العديد من جهات البلاد. أمّا الحرير فيتمّ استيراده من الخارج ويقع جلب معظمه من خارج الجهة وبيعه انطلاقا من دكاكين خاصّة شأنه في ذلك شأن القطن. وقد سجّل الحرير بتونس وبلدان شمال إفريقيا عموما تراجعا هامّا عبر فترات تاريخيّة مختلفة بالرّغم من ازدهاره في السّابق، أين كانت تتمركز أكبر ورشات إنتاج الحرير ومتاجر بيعه بالبحر الأبيض المتوسّط خلال العهد الأموي[4] وبعد أن برع العرب في الفترة الوسيطة في مجال الحرير، ووفرة انتشار أشجار التوت بهذه البلدان والّتي كانت تغذّي أعدادا هائلة من دود القزّ[5]. وبالنسبة للقطن فقد كانت بلدان شمال إفريقيا تنتج القطن بوفرة حتى في الفترات القديمة من ذلك مثلا امتداد مزارع القطن بقرطاج وغيرها من المناطق[6]. ويعتبر القماش في الفترة الوسيطة مصدر ثراء حيث كانت الأنسجة من الأقمشة والألبسة الرّفيعة تُشترى وتُخبّأ لتباع لاحقا خلال الأزمات[7].

يتمّ إعداد الخيوط الصوفيّة والقطنيّة الطبيعيّة والمصبوغة إضافة إلى الخيوط الحريريّة، وتمزج بعض هذه الخيوط للحصول على منسوجات مصنوعة من خليط من المواد، في حين يترك البعض الآخر على حاله. وقد أفرز نسج مختلف هذه الخيوط قطعا متنوّعة تجمع بين المنسوجات الصّوفيّة والمنسوجات القطنيّة والمنسوجات الحريريّة ومنسوجات تتكوّن من حرير وقطن أو حرير وصوف. وتمثّل عادة تحضير الصّوف وتحويله إلى خيوط جاهزة للنسيج مهارة تتقاسمها الجهة مع غيرها من الجهات ولو بدرجات متفاوتة، وتعتبر مرحلة أساسيّة لتوفير الخيوط اللاّزمة للنسيج.

يحظى إعداد الصّوف باهتمام خاصّ من قبل النّساء حيث يجتمعن للتعاون على مختلف مراحل تحضيره وتسمّى العمليّة محليّا «طْوَازَة». وقد عُرفت مدينة خْنيس مثلا بجودة خيوطها أين يقع إعداد الصّوف



غسل الصوف بمياه البحر

انطلاقا من فصله عن الجلد وصولا إلى تحويله إلى خيوط مخصّصة للنّسيج مرورا بغسله وتنقيته وتمشيطه وغزله. وتبدأ العمليّة بغسل الصّوف إمّا في المنزل وإمّا على الشاطئ للاستفادة من ماء البحر، فكثيرا ما يتمّ أخذ جلد الشّاة إلى البحر لغسله مع ضربه بالعصى التي تسمّى «الصبّاطة» وفي جهات أخرى «الخبّاطة» لإزالة ما علق به من شوائب، ويُفصل الصّوف عن الجلد وهو مبلّل. يؤخذ الصّوف ثانية إلى البحر فيغسل جيّدا وفي المنزل يعاد غسله بالماء الصالح للشراب ومسحوق الغسيل، ثمّ يترك في ماء الغسيل ليلة كاملة ويضاف إليه مسحوقا آخر أبيض اللون لتبييضه وحمايته من آفة السّوس. وفي النهاية يُغسل الصّوف مرّة أخيرة ويجفّف ثمّ ينقّى يدويّا من الشوائب وبعدها تتم قردشته بأداة «القرداش» أي تمشيطه حتى يصبح ناعما، ثمّ يُغزل بواسطة المغزل حتى الحصول على خيوط نسيج سميكة أو رقيقة حسب الحاجة، تسمّى خيوط «طُعْمَة وقِيام».

وانتشر في هذه المنطقة صبغ الصّوف طبيعيّا وحتّى القطن باعتماد مجموعة من النّباتات[8] من أهمّها قشور الرمّان ونبتة «القرّيصة» ودباغ الشّجر وكذلك نبتة النّيلة للحصول على اللون الأزرق الدّاكن و«الأرجاقنو» للأصفر والأخضر و«الكشنيلة» للأحمر[9]، وذلك قبل أن يتمّ تعويضها بصبغات عصرية منذ بدايات القرن العشرين مع تدعّم الاقتصاد الاستعماري. وقد كانت نبتة النيلة كثيرة الانتشار في قصر هلال تزرع في الغابة وتسقى بالماء ثمّ تحصد وتجفّف وتدقّ ومن ثمّة تستعمل للصباغة، حيث تسكب في أحواض تسمّى «الخوابي» مربّعة الشّكل (متر على متر ويصل عمقها إلى 3 أمتار) تملأ بالماء البارد وتحرّك جيّدا بعصا طويلة ثمّ تضاف خصالي الصّوف بكميات محدودة حتّى لا يضعف اللّون ويصبح باهتا. وعند استعمال الصّبغات الكيميائيّة يتمّ غلي الماء في وعاء نحاسي كبير ثمّ إضافة اللّون وتركه حتى يطبخ جيّدا ثمّ رمي خصلات الصّوف وتحريكها مدّة من الزمن وفي الأخير تركها لتبرد أو نقلها إلى وعاء ماء بارد لكسب الوقت. بعد صبغها تغمس الخيوط الصوفيّة في ماء البحر لتثبيت اللّون. وقد اشتُهرت مدينة لمطة كذلك بأهميّة منسوجاتها القطنيّة ذات الألوان اللاّمعة[10]، واعتبرت مركزا صناعيّا لنسج الصّوف والقطن[11]. وقد سمحت الصّباغة العصريّة بتعدّد الألوان المستخدمة في النسيج


نسج الخاملة باستخدام النول العربي


نسج غطاء صوفي بواسطة نول سوري آلات الجاكار[14]

التقليدي والتي كثيرا ما تشير إلى منسوجات جهة دون أخرى، حيث طغى اللون الأحمر الشواكي والأحمر القاني على منسوجات الساحل، في حين انتشر اللون الأزرق المخطط بالأحمر بجهة الوطن القبلي وجزيرة جربة وظهرت المربعات على أرضية بنية أو صفراء أو بيضاء بجهة قابس[12].

2) أدوات العمل ومراحله :

يمثل النول الأفقي الأداة الرئيسية للنسيج وينقسم إلى النول التقليدي أو العربي والنول السوري[13] أو «الجاكار» Jacquard، وهو نفسه تقريبا باستثناء بعض الاختلافات على مستوى بعض المكونات مثل استخدام الجباد في النول السوري بدل النزق في النول العربي والذي أفرز تغييرا على مستوى حركات الحرفي عند عملية النسج. يستغني النساج عن دفع النزق بيديه عند العمل على نول سوري حيث أن جذب الجباد المعلق بالنول من الأعلى نحو الأسفل يمكن من تحريك النزق بدلا عن تمريره ذهابا وإيابا فوق قطعة النسيج. ولم يكن اقتناء الجاكار في متناول جميع الحرفيين وإنما أقلية ممن ينتمون إلى الطبقة الإجتماعية الوسطى تمكنوا قبيل الاستقلال من مواكبة التحولات الاقتصادية وتحديث وسائل إنتاجهم من خلال تكوين رأسمال صغير لشراء، وقد انتشرت الأنوال بكل حي تقريبا بين الدكاكين والمنازل وأضحت جزءا من الإرث يتم توارثها عن الآباء والأجداد كدليل على عراقة هذا النشاط في صلب نفس العائلة إلى جانب جملة من الأدوات الأخرى مثل الناعورة والردانة لمعالجة خيوط النسيج كالقيام مثلا إلى جانب المقص والذراع للقيس. يُصنع النول من الخشب ويتكون من عدة أجزاء تكمل بعضها البعض نذكر منها الدف والنير والشفرة والنزق و«المطوة» والفحل فضلا عن العوارض والقفيزات، حيث تساهم جميعها في عملية النسيج بحمل الخيوط وتمريرها وتنظيمها والحفاظ على قطعة النسيج مشدودة إلى النول حتى ينتهي الحرفي من عمله. ومن الأنوال ما يصنع من الحديد ولكنه يحافظ على جميع مكوناته فتتغير المادة فقط دون المساس بالأجزاء.

واستنادا إلى العمل الميداني المنجز تجدر الإشارة إلى استخدام بعض نساء الجهة للنول التقليدي الأفقي الذي يشتغل عليه الرجال، حيث لوحظ اتقانهن «فن استعمال آلة النسيج»[15] وهو ليس بالأمر الهين لما يتطلبه هذا النوع من الأنوال من قوة جسدية ووقوف متواصل. ومنهن من أقبلت على تعلم هذه الحرفة عن والدها في حين عزف عنها إخوتها الذكور. وقد جرت



5 نسّاجة تعمل على نول أفقي وتعلّق على نولها ذيل سمكة كبيرة لدرء الحسد



6 تثبيت خيوط النسيج على النول

العـادة أن تعمل المرأة على نول عمـودي في مختلف جهات البـلاد، فتجلـس أمـام ما يسـمّى محليّـا «السـدّاية» وتشـرع في ممارسـة ما تعلّمته من مهـارات دون أن تنسى تعليق ذيل السّـمكة على النـول أو قـرون الفلفل الأحمر الجـافّ في جهات أخرى درءا للحسـد وللعين الشرّيرة.

بعـد أن تصبـح خيـوط القيام جاهـزة تُربـط في النّـول وتعتـبر هـذه العمليّـة مرحلـة مسـتقلّة بذاتهـا حيـث هنـاك مـن يختـصّ في وضـع الخيـوط في «المَطوة» إذا كان الحـرفي لا يتقـن ذلـك، كمـا قـد يتعـاون أكـثر مـن نسّـاج على إتمام هـذه المرحلـة ممّـا يـدلّ علـى أهميّتهـا بالنّسـبة إلى عمليّـة النّسـج. يشـرع الحـرفي في عملـه مـع الاسـتخدام المكثّـف لليديـن والقدمـين مركّـزا على أجـزاء معيّنـة مـن النّـول ولسـان حالـه يقـول «ما يعاونك على وقتك كان ذراعك، وما يوكلك العيش كان صباعك»[16] يحـثّ نفسـه علـى الكـدّ مـن أجـل لقمـة العيـش. وتحتـاج عمليّـة النّسـج إلى التركيـز والقـوّة الجسـديّة فضـلا عـن الوقـوف الدائـم، لذلـك كثـيرا مـا يـردّد النسّـاج مثـلا شـائعا «آش يْرُدّ الخْيـوط خْيـوط» بمـا أنّـه يعمـل علـى تحويـل الخيـوط الصّوفيّـة إلى «خيـوط» أي حيطـان في إشـارة إلى تماسـك قطعـة النسـيج ومتانتهـا وكذلـك إلى صعوبـة الحرفـة.

عندمـا ينتهـي الحـرفي مـن النّسـج يقـوم بفصـل القطعـة عـن النّـول فتصبـح جاهـزة للإسـتخدام أو تؤخـذ إلى الخياطـة كمـا هـو الحـال مـع بعـض أنواع اللبـاس التقليـدي مثل القشّـابيّة والكـدرون والخلاّلة، فتتـولّى الخيّاطـة إعدادهـا وفقـا للمقاسـات المطلوبة وأحيانا زخرفتها حسـب الرّغبة وذلك اسـتجابة لسـوق اسـتهلاكيّة هامّـة من داخـل الجهـة وخارجهـا كما هو الحـال مـع المناطق المجاورة لجهة المنسـتير مثل سوسـة والقـيروان وفي بعـض الأحيـان المهديّة وبعـض الجهات الأخرى مثـل نابل والقصرين وسـيدي بوزيـد وجرجيس وتطاويـن. وقد ارتبطت حرفة النسـيج وبعض منتجاتها الأكثر اسـتخداما في العديد من المناطق بمأثورات شفوية يقـع ترديدهـا من قبـل النسّـاجين أو خلال المناسـبات مثل تلـك الأبيـات الّتي نظمها أحـد النسّـاجين بمدينة قصـر هلال وتحوّلـت إلى أغنية شـعبيّة لاقـت صدى في الوسـطين الحرفي والشّـعبي[17]:

بْنولي نخْدِم راسي عالـي	نسّـاج مْرَبّـي وهْلالـي
موروثـة أب على جـدّ	كـل هلالـي فيها يكـدّ
كْسينـا بيهـا كل بلـد	خلاّلـة وجبّة من العالـي
الجبّـة فـي لـون الخمري	حريـر الدّودة صافي أصلي

يرغبها اللّبّاس المثْري	واللّي عنده منصب عالي
البَرْنوس الوبري تَلْقوه	في الدنيا ما ثمّ خوه
حُكّام ووِزْرَه لبسوه	متسمّي ومعروف هلالي
خلالّة على كل ألوان	كمّوني وحب الرمّان
وقُطارش كار العِرسان	زْعيفه حرير قدرها عالي
التقْريطه والبَخْنُوق	ما يْخَلاشي منها سوق
وردي وأخضر أحسن ذوق	معشوق إلّي شْعَرْها حمالي
بْنُولي يخدم كل إقماش	عَرْبي ماني غشّاش
وزرابي ولحف فراش	وحْرام القِبْله يا غالي
حْرام القبله للعربان	يِرْكِبْ على القدّ المِزْيان
المَحْزِم والفوطة كتّان	للرّكبه يفوتو الجلوالي

تجتمع مختلف هذه العناصر الماديّة واللاماديّة في دكاكين النّسيج الّتي تتوزّع بين المدن العتيقة وباقي الأحياء السكنيّة، ويضمّ الدكّان الواحد أحيانا أكثر من نول، نولين أو ثلاثة يشتغل عليها المْعَلِّم والصّانع أو العاملين بأجر يومي، بينما تنتصب النساء في المنازل وراء الأنوال لسدّ حاجيات الأسرة من المنسوجات ولبيع ما زاد عن حاجتها فتساهم في تحمّل قسط من مصاريف العائلة. وتمثّل الدّكاكين فضاء للتلاقي وسرد الحكايات وأخبار الحيّ مع استحضار للماضي وحنين لزمن الآباء، فتتعزّز روح التكافل والتضامن الاجتماعي بين ممارسي الحرفة وحامليها خاصّة مع الحديث عن مشاغل المهنة وهمومها. ويزداد التشبّث بالهويّة وبذاكرة جماعيّة مشتركة فضلا عن كون الدكاكين مكانا لنقل المعارف والمهارات الحرفيّة وتعليم الأجيال الناشئة.

تمّ تعيين أوّل أمين للنسّاجين بقصر هلال خلال الفترة الإستعماريّة بقرار من الباي صدر في 5 جويلية 1913 [18] وهو صالح بن حمّودة بن علي، في حين تمّت تسمية أوّل أمين للنسّاجين بمدينة المنستير في 12 ماي 1931 [19] ويدعى محمّد بن أحمد عبّاس. وكانت مدينة قصر هلال مقرّا للمنضوين تحت لواء الحزب الحر الدستوري الجديد، أين انعقد المؤتمر التأسيسي للحزب عندما شهد النسيج التقليدي تأزّما واضحا انعكس على الحرفيّين من ضمنهم النسّاجين الّذين كانوا وراء نموّ هذا الحزب وتدعّمه ومثّلت أزمتهم دافعا لظهوره بالجهة[20]. وازداد الأمر سوءا مع صدور أمر أوت 1931 للحدّ من انتشار صنع المنسوجات التقليدية وحتّى منع بعض معامل النسيج بفرنسا من إنتاج هذه المنسوجات على غرار معمل «ليون»[21]. ومع ذلك فقد صمد قطاع النسيج التقليدي وحافظ على تواجده إلى اليوم كحرفة من أهمّ الحرف وأكثرها انتشارا بالجهة وما زال يلقى الإقبال والرّواج ولو بصفة نسبيّة.

أبرز المنسوجات بجهة المنستير: خصائصها ودلالاتها

يعمل قطاع النسيج التقليدي على توفير جملة من المنسوجات تحديدا من اللّباس والأغطية والمفروشات الصّوفيّة والقطنيّة والحريريّة فضلا عن أغراض أخرى توظّف للزينة أو لتجميل بعض الأدوات، منها ما هو خاصّ بالجهة ومنها ما تتقاسمه مع مختلف جهات البلاد. ويسعى الكلّ جاهدا إلى تلبية حاجيات الجهة وحتى الجهات المجاورة من قطع متنوّعة للرّجال والنّساء.

1) الألبسة والأغطية والمفروشات:

ما تزال الأزياء التقليديّة، رغم التراجع الّذي شهدته، تحظى بالإقبال من قبل الرّجال والنساء سواء خلال الحياة اليوميّة أو في فترة المناسبات الخاصّة أو العامّة حيث يتزيّن الناس وتُزيّن البيوت وفق ما جرت عليه العادة. وإن كانت منسوجات الجهة متعدّدة ومتنوّعة فإنّ من أبرزها الألبسة الرّجاليّة وهي نفسها تقريبا في مختلف جهات البلاد والألبسة النسائيّة خاصّة منها «الزيّ الغير المخيط المنتشر كثيرا بالبلاد التونسية وخاصّة بالجنوب والسّاحل»[22] إضافة إلى السجّاد التقليدي المحلّيّ بأنواعه سيّما ذو المخمل القصير فضلا عن الأغطية المختلفة. وقد ورد في الأغنية الشّعبيّة السّابق ذكرها تعداد لأبرز الألبسة والأغطية المنسوجة بجهة المنستير، تضاف إليها العديد من القطع الأخرى الّتي تمّ الاشتغال عليها خلال العمل الميداني المنجز حول النسيج التقليدي. ومن أبرز منسوجات الجهة

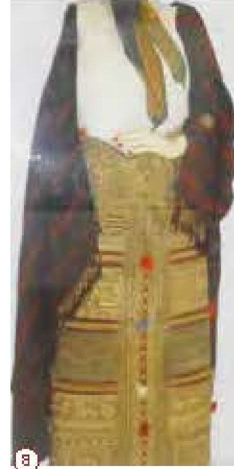
وأكثرها انتشارا واستخداما إلى اليوم نذكر:

- «الخَلاّلة»: وهي قطعة نسيج من القطن أو الحرير أو الاثنين معا كانت تصنع من اللون الأزرق الدّاكن أو الأسود ولكن في معظم الأحيان تنسج باللّون الأحمر بنوعيه الدّاكن والفاتح وتسمّى حبّ الرمّان، وتزيّن بخيوط قطنيّة دقيقة بيضاء أو زرقاء أو سوداء وفي بعض الأحيان فضيّة أو ذهبيّة. تتخذ المرأة من «الخلاّلة» ثوبا لها عن طريق لفّها حول الجسم وشدّها إلى بعضها بالخياطة أو بواسطة مشابك فضيّة أو إبزيم من الفضّة يسمّى «خْلال» وتحديدا «الخْلال المْدوِّر» أو الدائري بنقوشه ورسومه وهو عبارة عن حلقة بها دبّوس طويل[23] لشدّ هذا النّوع من اللباس النسائي ويشكّل كذلك جزءا من الحلّي التقليديّة الّتي تكمّل لباس المرأة. وتُلبس «الخَلاّلة عادة مع غطاء للرّأس أبرزها «الخلاّلة قْطارِش» و«الخلاّلة زْعيفة» وأقدمها «الخلاّلة إمْتَبْشَةْ» و«الخلاّلة مْحَمِّلْ»، وتنسج جميع هذه الأنواع خاصّة في مدينة قصر هلال.
- «الشَّمْلَة»: حزام صوفي طويل وخشن يبلغ طوله حوالي 3.5 م وعرضه 25 صم يلفّ حول خصر المرأة فوق اللباس التقليدي النسائي مثل الخَلاّلة والحْرام، أبرز ألوانها الأبيض بخطوط سوداء والأخضر بخطوط بيضاء.
- «الحْرَامْ»: لباس نسائي يصنع من الصوف الأسود أو الأزرق الداكن أو الأحمر السّواكي.
- المِنْشَفْ: هو غطاء صوفي مستطيل الشّكل أبيض اللّون تتخلّله خطوط متوازية سوداء أو زرقاء أو خضراء أو ورديّة، تُغطّي به المرأة نصفها الأعلى عند الخروج من البيت.
- البرنس أو «البَرْنُوسْ»: هو من الألبسة الرّجاليّة في فصل الشتاء يصنع من الصوف الأبيض أو البنّي، علما وأنّه يُعدّ أيضا من الأزياء النسائيّة في الأوساط المدينيّة بمدن الشّمال الشرقي.
- «الكَدْرُونْ»: لباس من الصّوف للرّجال مع الإشارة إلى أنّه كان يمثّل أيضا لباسا نسائيّا يطوّق بحزام أو يطرّز بالخيوط الفضيّة في بعض المناطق شمال شرق البلاد كمدينة تونس مثلا.
- القَشّابِيّة: لباس صوفي رجالي يلبس خاصّة في المناطق الرّيفيّة في مختلف جهات البلاد تقريبا ويستخدم بكثرة من قبل الفلاّحين.
- «العْبَانَة»: غطاء ينسج من الصّوف أو من الصّوف والقطن أو من الحرير والصّوف بألوان متنوّعة.
- الفَرّاشِيّة: تأخذ شكل المستطيل وتصنع من الصوف أو أحيانا من القطن وتستخدم كفِراش كما يوحي بذلك اسمها أو كغطاء، تزيّن بخطوط عريضة أو دقيقة من لون مغاير.
- المَنْقُوشْ: يشبه الفراشيّة ويضطلع بنفس الوظيفة ولكنّه أقلّ عرضا منها، يزخرف برسوم في شكل معيّنات يطلق عليها تسمية «مقروض».
- الكْلِيم: ينسج من الصوف في شكل أشرطة عريضة ذات ألوان مختلفة أو لون موحّد تتخلّله خطوط متوازية من لون مختلف ويستخدم كفراش، يصنع أحيانا من الأقمشة والملابس القطنيّة المستخدمة.
- -الزّربيّة: تنسج من الصّوف بألوان مختلفة في مختلف جهات البلاد تقريبا وتُعدّ من أبرز المنسوجات بقصيبة المديوني من ولاية المنستير، منها الزرابي ذات النقط المعقودة ومنها ما تختلف زخارفها من منطقة لأخرى وفق تصاميم معيّنة سيّما النماذج القديمة.

وقد ضمّ كلّ من متحف اللّباس التقليدي بمدينة المنستير، وقسم اللباس بالمتحف الأثري والإتنوغرافي بمدينة المكنين مجموعات متحفيّة ثريّة تتمثّل في معروضات لمنسوجات صوفيّة وأخرى مطرّزة تعكس تنوّع اللباس التقليدي بالجهة وثرائه. نذكر من أبرز هذه القطع «الجبّة صوف أشطار» المصنوعة من الصّوف نصفها أو شطرها أزرق والشّطر الآخر أحمر و«الحْرام نْفاصي» لباس الزّفاف من الصوف والخيوط الذهبيّة وحْرَام الصّباح الصوفي والمْحَرْمة الصوف والمْحَرْمة ورق عنبر الحريرية إلى جانب السراويل

من معروضات متحف اللباس التقليدي بالمنستير:


7 حرام نفاصي لباس زفاف من الصوف والذهب


8 حرام نفاصي لباس زفاف صوف وذهب وحرير


9 جبّة صوف أشطار


10 برنس من الصوف

الحريريّة والأحزمة والفْراملِ المطرّزة وقوفيّات الرّأس والمناديل الحريريّة والصوفيّة والقْمجّات الذهبيّة.

2) خصائص المنسوجات ودلالاتها: تعدّد الألوان والزّخارف وتنوّع الرموز

تعكس المنسوجات التقليديّة بجهة المنستير بألوانها المختلفة وزخارفها المتنوعة ورسومها المعبّرة مجموعة من الدلالات والمعاني المُجسّدة للفكر الرّائج في المجتمع وللمعتقد السّائد بين مختلف فئاته الاجتماعية. ولئن كانت المنسوجات الرّجاليّة تميل إلى اللّون الموحّد فإنّ تلك الخاصّة بالنّساء يغلب عليها تمازج الألوان وكثرة الزّخارف من نفس مادّة النسيج أو من مادّة مغايرة. فالألوان التي يتم اختيارها بصفة عفويّة والتي ترمز عموما «إلى المفاضلة والتمييز والمظهر المتنوّع وتوكيد الضّوء»[24] لها دلالاتها مثل اللون الأبيض رمز النور والشفافية والبساطة والطهارة والنقاء والقدسيّة والأسود الّذي يرمز إلى الباطن والزّمن وجاذبيّة الأرض والثبات والجلد والأزرق لون الفكر والإلهام والتفاني والبنّي في إشارة إلى الأرض والأخضر لون الحياة والسرور والنماء والسّلام والأحمر لون القوة والحماسة والطاقة والنار والحب والمتعة[25].

ونختصّ بالذّكر بعض المنسوجات التي جلبت الانتباه بألوانها مثل «الحْرام السّواكي المُوَشّحْ» وهو حْرام لونه أحمر سواكي مطرّز بالفضّة المذهّبة والحرير على الصوف[26]، أو ضفائر الخيوط الصوفيّة المتعدّدة الألوان المزخرفة بالحرير وورود من الصوف فضلا عن الأشكال الهندسيّة وتُزيّن أطرافها بخيوط فضيّة مذهّبة تُشدّ إلى الشّعر فتتدلّى على ظهر المرأة مكمّلة بذلك اللباس التقليدي. ونذكر أيضا «الحْرام الأكحل الصوف» المزخرف بمثلّثات حمراء وخطوط رماديّة عند أطرافه و«الكَدْرون» الصوفي الرجالي البنّي اللون المُزيّن بزخارف في شكل ضفائر حريريّة سوداء و«الخلالة حبّ الرمان» نسبة إلى لونها الأحمر والبرنس الأبيض الناصع و«الشملة» الخضراء حول خصر المرأة ذات بعد جمالي وعملي «حفظ القوام وإظهار الرشاقة. الخفّة وسرعة الحركة أثناء القيام بالأعمال المنزليّة أو الخارجيّة. الامتثال والانضباط وتنفيذ الأوامر»[27].

وقد عُرفت منسوجات منطقة السّاحل التونسي عموما بطغيان التزيين الهندسي على الأغطية[28] في وسط القطعة أو في أطرافها، حيث تتكرّر الخطوط المستقيمة العريضة والرقيقة المتوازية التي ترمز إلى المياه المنسابة المتدفّقة والتي تميّزت بها الزّخارف البربريّة في البلدان المغاربيّة[29]. وتشتمل زخارف المنسوجات على الخطوط المنكسرة والمتقاطعة إلى جانب المنحنيات والمربّعات والدّوائر والمعيّنات والنّقاط والنّجوم والأهلّة والمثلّثات التي تشير إلى الذكورة أو إلى الأنوثة إن كانت مقلوبة[30]. وتتنزّل مختلف الأشكال ضمن


نسيج خلالة حمراء من القطن مزخرفة بالخطوط وورود من الصوف


نسيج خلالة سوداء من القطن مزخرفة بالخطوط والخيوط أو الهذوب


«الخيوط» ضفائر شعر صوف وحرير

سجلّ متنوّع الرّسوم والزّخارف: الهندسيّة والنباتيّة مثل الأوراق والأغصان وخاصّة الورود التي تزخرف الكثير من القطع وترمز إلى الجمال وإلى «القلب والحب... والصفاء والطهارة»[31]، والحيوانيّة كالسّمكة رمز الخصوبة والتكاثر وكذلك الوقاية من العين الحاسدة على المستوى المحلي، شأنها في ذلك شأن اليد أو ما يسمّى «الخُمْسة» كشكل آدمي لا يكاد يغيب عن أيّ عمل حرفي فنّي. وكثيرا ما تزخرف أطراف المنسوجات بما يسمّى «الهْذوب» أي الخيوط الرقيقة التي تتدلّى منها أو كذلك بالورود الصوفيّة. ولا يخلو هذا السجلّ من الحضور الرّمزي البربري والتأثير العربي واللّمسات التركيّة وحتّى من بعض الرّموز البونيّة والرومانيّة القديمة. كما لم يغفل عن الواقع المعيشي وما يحتويه من مستحدثات تجسّمها صور وعلامات جامعا بذلك بين التقليد والتجديد ومجسّدا «للمكنز الزخرفي للمنسوج التونسي بمختلف أصنافه»[32].

ولطالما أفرز هذا الثراء انتقالا للمعارف والمهارات بقديمها وجديدها عبر ثقافات مختلفة متآلفة غير متنافرة لفترات تاريخيّة متعاقبة وعكس ترابط الحضارات وتواصلها من خلال النسيج ورموزه الدّلاليّة خاصّة وأنّ «الرّموز هي الأداة الأقدم للمعرفة والأهمّ في طرق التعبير»[33] نجدها في النسيج والتطريز والمعادن والخشب والفخّار والحجارة والرّخام، حيث تعدّدت المحامل وبقيت الرّموز خالدة بطابعها الكوني وخصائصها المحليّة. وقد أكّدت البحوث الأثرية في مناطق مختلفة من البلاد عراقة النسيج التونسي، حيث كشفت الحفريّات بالموقع الأثري بكركوان البونيّة عن أدوات غزل ونسيج تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد[34]. وتُعرض بمتحف باردو لوحة فسيفساء تعود إلى القرن الرابع ميلادي تتضمّن جملة من المشاهد من بينها مشهد لامرأة بصدد غزل الصوف[35]. كما ذكرت العديد من المصادر والمراجع التاريخيّة لعلّ من أبرزها كتاب «المقدّمة» لابن خلدون جودة المنسوجات الصوفية لدى بربر شمال إفريقيا عموما التي «بلغوا فيها المبالغ»[36].

ولا تقف وظيفة المنسوجات من منظور أنثروبولوجي عند ستر الجسد أو توفير الغطاء والفراش أو الوقاية من البرد شتاء ومن الحرّ صيفا وإنّما تتجاوزها لتتحدّث عن الإنسان في أصله وجنسه وسنّه وانتمائه الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي والطّبقي والمهني وحتّى وضعه العائلي. فلئن كانت «خَلاّلة النيلة» مثلا ذات اللّون الأزرق الداكن قد خُصّصت بجهة المنستير للباس الأرامل، فإنّ «الحْزام الصوفي السّواكي» يعتبر اللباس الشتائي للمرأة الشابّة بلونه الأحمر الداكن وخطوطه الحمراء الفاتحة وأطرافه المزخرفة بضفائر من خيوط صوفية موحّدة اللون. وتُلبس «الجبّة الصوف شطار» بلونيها الأحمر والأزرق من قبل الفتاة في فترة ما قبل الزواج. كما لا تزال عادة ربط الشّملة، الحزام الصوفي، أو وضع «الخلاّلة» على تابوت المرأة المتوفاة عند حمل الجنازة متواصلة إلى اليوم بمدينة قصر هلال في إشارة إلى جنس



14 ساحة النافورة بقصر هلال، مراحل النسيج التقليدي

الميّت. وتُلبس القشّابيّة خاصّة في الأوساط الريفيّة وما تزال تحظى إلى اليوم بالإقبال سيّما من قبل ممارسي النشاط الفلاحي، في حين يمثّل الكَدْرون لباس الرّجل من البلديّة أو من أعيان المناطق الحضريّة في عدّة جهات. كما يشير عدد المنسوجات وأحجامها إلى الانتماء الاجتماعي للعائلة ووضعيّتها الماديّة، فكلّما كان عددها كبيرا وحجمها ثقيلا دلّ على الثراء، لذلك كانت العائلات تتنافس على تجهيز بناتهنّ من قطع النسيج حفظا للمكانة الاجتماعية وذخرا لوقت العُسر والشدّة. في المقابل، قد تتّخذ المنسوجات التقليدية منحى فلكلوريّا خلال المناسبات كرداء للزينة والفرح والتعبير الجسماني «يعكس الانتماء الثقافي والإثنوغرافي لمجموعة اجتماعيّة معيّنة»[37].

وبالرّغم من حرص النسّاج أو النسّاجة على الحفاظ على الجانب التقليدي للأنسجة إلاّ أنّ ذلك لا يحول دون ابتكار تصاميم حديثة على مستوى الأشكال والألوان والرّسوم تضاف لما تمّ توارثه من زخارف ورموز وتفتح المجال للتجديد والإضافة. وقد مثّلت المنسوجات اللّباسية التقليديّة بأشكالها وألوانها وحتّى مكمّلاتها مصدر إلهام للطلبة والطالبات بمعاهد الموضة والفنون الجميلة وكذلك لمصمّمي الأزياء ومختلف مراكز النسيج، فنسجوا على منوالها أزياء عصريّة بلمسات تقليديّة مواكبة للعصر. وتمثّل مسابقة الخُمسة الذهبيّة التي ينظّمها سنويّا ديوان الصّناعات التقليديّة بمشاركة حرفيّين وحرفيّات في النّسيج والتطريز من مختلف الجهات تثمينا لهذا العنصر التراثي وتشجيعا على استمراريّته وتناقله بين الأجيال. ويساهم الكثير منهم في تلبية حاجيات السّوق التقليدي من المنسوجات ولكن أيضا الاستجابة لنزعة فنيّة تجمع بين نماذج قديمة وأخرى حديثة كشكل من أشكال التجديد في الزيّ التقليدي سعيا إلى إعادة توظيفه والتعريف به داخليّا وخارجيّا. كما احتفت السّاحات العامّة لبعض مدن الجهة بتراثها الحرفي حيث ازدانت بمشاهد تجسّد مراحل النسيج التقليدي على غرار مدن قصر هلال والمطة وقصيبة المديوني[38]. وتشهد الجهة تنظيم العديد من المهرجانات السنويّة تهمّ النسيج تثمينا لموروثها الثقافي[39].

الخـاتمة

تتيح دراسة النسيج التقليدي بمختلف مكوّناته من مواد أوليّة وأدوات وتقنيات نسج وزخارف وألوان مجالا للتعرف على جزء من التراث الثقافي اللامادي المحلي وما يزخر به من مهارات ومعارف متوارثة ومتناقلة من جيل لآخر، أفرزت منتجات محمّلة بمعطيات تاريخيّة واتنوغرافية وانتروبولوجيّة. كما تفتح الباب أمام دراسات متنوّعة حول الأقمشة من حرير وقطن وصوف وما ارتبط بها من أنشطة حرفيّة وأسواق وتعاملات وعلاقات تجاريّة وتأثيرات حضاريّة اتسمت بها المجتمعات وترسّخت في تاريخها عبر مختلف الفترات، القديمة منها والوسيطة والحديثة وصولا إلى المعاصرة.

وترتبط المنسوجات ارتباطا وثيقا بالحياة اليومية فهي ترافق الإنسان من لحظة ولادته إلى مماته وتفرض نفسها كضرورة وحاجة من حاجياته الأساسيّة، فضلا عمّا تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وثقافيّة وتقف شاهدا على التطور التاريخي للمجتمع المحلّي وما تعاقب عليه من حضارات. فاللباس مثلا ليس اختيارا فرديا بقدر ما هو ميل جماعي يأتي استجابة لذوق المجموعة، لذلك كثيرا ما يتضمن نزعات تتوافق مع تغيّر الذّوق العام وتخضع لمتطلّبات العصر على جميع المستويات.

ونخلص إلى القول أنّ جهة المنستير لا تختلف عن مثيلاتها من جهات البلاد من حيث جمال منسوجاتها وثرائها الفنّي والدّلالي ومهارة حرفيّيها وحرفيّاتها في إنتاج قطع متنوّعة، إلاّ أنّ بعض مناطقها خاصّة مدينة قصر هلال قد تفوّقت في هذا المجال لتنافس مدينة تونس العاصمة في حفظ هذا الموروث الثقافي وضمان استمراره رغم منافسة النسيج العصري وما تواجهه الحرف التقليديّة من مصاعب وأزمات تهدّد الكثير منها بالزّوال.

• الهوامش:

1. قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1995، ص.15.
2. أيّوب (عبد الرّحمان)، "الرّموز وأبعادها الحضاريّة في المنسوج التونسي"، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 13، 2001، ص.165.
3. Buti (G.), Pascual (J.P), Raveux (O.), " Avant propos ", In Rives Nord-Méditerranéennes, "Les textiles de la Méditerranée (XVè- XIXè siècles)", http://rives.revues.org/document 1253. html.
4. Varron (A.), " Les origines de la soie ", In Les cahiers de CIBA, n°8, 1947, p.282.
5. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.53.
6. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.52.
7. Lombard (M.), Les textiles dans le monde musulman du VIIè au XIIè siècle, T. III, La Haye, Paris, 1978, p.316.
8. Fleury (V.), " Les industries indigènes de la Régence ", In Revue Tunisienne, 3è année, n° 9, 1896, p.180.
9. إبراهم (الحبيب)، قصر هلال من النشأة إلى الاستقلال، تونس، ماي 2002، ص. 129.
10. عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربيّة بإفريقيّة التونسيّة، القسم الثاني، منشورات مكتبة المنار، تونس، 1981، ص.105.
11. Annuaire Tunisien du commerce, de l'industrie, de l'agriculture et des administrations de la Régence, SAPI, Tunis, 1936, p. 294.
12. قرقوري ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر)، التريكي (سمير)، تقاليد وحرف فنيّة من تونس، وزارة السياحة والصناعات التقليديّة، مطابع سنباكت، 1998، ص 131.
13. السّوري: تطلق كلمة السّوري في اللهجة العاميّة التونسيّة على كلّ ما هو غير تقليدي أي عصري وتشير بالدّرجة الأولى إلى ما هو أوروبّي وخاصّة ما هو فرنسي ربّما في علاقة مع الحضور الاستعماري الفرنسي بالبلاد. ويقال "يتكلّم بالسوري" أي يتحدّث باللغة الفرنسيّة و"لِبْسَة سوري" أي لباس عصري خارج عن عادات اللباس المحليّة. والنّول السوري هو النول العصري تحديدا الجاكار خلافا للنول العَرْبي التقليدي المحلّي الصّنع.
14. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1881-1956، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص،99.
15. قرقوري ستهم (سميرة)، "النساء...ثقافة " مجلّة المرأة التونسيّة عبر العصور، تونس، 1997، ص. 140.
16. العبادي (محمّد رضوان)، مجمع الأمثال الشعبيّة التونسيّة، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 2018، ص.777.
17. أغنية للفنّان الشعبي فرج حمّودة، من مدينة قصر هلال.

أ. إبراهيم علي حسن أبورمان - الأردن



ثوب المرأة السلطية: بعد حضاري وخصوصية مكانية

السلط مدينة...

مدينة السلط من المدن الأردنية العريقة تقع شمال غرب العاصمة عمان حيث تبعد عنها ما يقارب العشرة كليومترات والآن اتصلت عمرانيا بها وكانت أيام الحكم العثماني مدينة رئيسية وفيها أقدم مدرسة ثانوية هي مدرسة السلط الثانوية التي أنشئت عام 1918، وابتدأ التدريس فيها عام 1919، وتعد من أولى المدارس التي أنشئت في الأردن وكان التدريس يتم في بناء مستأجر. بوشر البناء بطابق أرضي عام 1921، واكتمل عام 1923، وتتكون اليوم المدرسة من طابقين. افتتحها الملك المؤسس عبد الله الأول بن الحسين في 28 ديسمبر 1923، وبواقع 17 غرفة للإدارة والتدريس، وهي أولى المدارس الثانوية الحكومية التي شيدت في إمارة شرق الأردن آنذاك. قبل أن تتحول الى المملكة

الأردنية الهاشمية في وقت لاحق بعد انتهاء المعاهدة البريطانية التي أبرمت بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وكان الطلاب يفدون إليها للدراسة من جميع المناطق في الأردن وأغلبهم أصبح ذا شأن واستلم الكثيرون منهم الوزارة في الأردن هذا دلالة أن التعليم كان في مدينة السلط منذ مطلع القرن العشرين

بيئتها معتدلة وجبالها مغطاة بأشجار حرجية من البلوط والبطم واللزاب وأشجار مثمرة مثل الزيتون والعنب والتين والرمان واللوزيات ومدينة السلط مطلة على غور الأردن الذي يفصل بين الأردن وفلسطين ويمكن أن تشاهد منها مدينة القدس بوضوح في حال خلو السماء من الغيوم

ما سبق كان مقدمة تعريفية موجزة عن مدينة السلط إلا أن ما يهمنا هنا هو ثوب المرأة في مدينة السلط الذي كان يختلف في الشكل والحجم والوزن أيضا عن ملابس النساء في الأردن وفلسطين ومن المعلوم أن لكل منطقة في الأردن زيها الخاص فزي المرأة البدوية يختلف عن ساكنات الأرياف والمدن والثوب الذي نحن بصدده في دراستنا هذه كانت النساء يرتدينه في المناسبات العامة وفي الأعياد هذا الثوب يطلق عليه عدة اسماء منها الخلقة السلطية (بفتح الخاء واللام) والمدرقة التي كن يرتديه في الزيارات الخاصة

ما يميز ثوب المرأة السلطية أو ما يطلق عليه الخلقة السلطية تمييزا له عن الملابس النسائية الأخرى هو ألوانه وحجمه وطوله ووزنه.

الخلقة السلطية ثقيلة الوزن فقد يزيد وزنها عن خمسة كيلوغرمات وقد يصل الى اثني عشر كيلوغراما بينما يحتاج من القماش الى عشرين ذراعا من القماش الأسود وهذا القماش معروف عنه أنه توبيت مأخوذ عن زنوت الانجليزي (أنواع من القماش) الذي يصنع من دودة القز وله خاصية مفيدة حيث يتميز بملاءمته لجميع الفصول فيمكن ارتداؤه في الصيف وفي الشتاء حيث يمكن أن يكيف الجسم حسب الجو فيعطي البرودة في الصيف والدفء في الشتاء مما يفسر ارتداءه على مدار العام والذي يطرز بتطاريز خاصة سنشرحها لاحقا كما تحتفظ النساء عموما بثوبين اذا كانت الحالة المادية تسمح بذلك وفي الغالب تكون من ضمن الجهاز الذي يكون مع العروس.

عند مقارنة الخلقة السلطية بباقي أزياء النساء في الأردن والمنطقة فهو يميل الى الاختلاف من عدة جهات فتصميمه يعتمد على التطريز اليدوي ولا يشاهد في تصاميم دور الأزياء العالمية لأن التصاميم الحديثة تميل الى الخفة والبساطة وتنوع الألوان وإظهار المفاتن لجسد المرأة بينما الخلقة السلطية أكثر جمالا وأناقة وتميل للستر وإخفاء جسد المرأة دون أي اعتبار للحجم.

الخلقة السلطية مميزة للنساء في مدينة السلط (ويطلق على النساء اللواتي ينتسبن للمدينة السلطيات نسبة الى مدينة السلط) تجد فيها معاني العزة والأنوثة والكبرياء ويعتبر لبس الخلقة من العادات والتقاليد العربية الأصيلة .

يحمل الزي الشعبي لدى المرأة السلطية (الخلقة) في طياته العراقة والأصالة كما تشكل ألوانه الزاهية إلى الأنوثة المحتشمة القادرة على لفت الانتباه لما يضفيه من جمال وأناقة.

يمتاز هذا الزي بتقاسيم وبمسميات غريبة وبمقاسات كبيرة تكاد تزيد عن 16-20 ذراعا من قماش التوبيت الأسود (زنوت الانجليزي وهو الأطلس الأسود من القطن) من نوع القماش الذي تصنع منه العباءات النسائية ويطرز باللون الأرجواني أو الأحمر وتسمى تطريزة «قرط المرجان» باللون الأرجواني أو الأحمر أو الأزرق . ولكل لون مناسبة خاصة به فاللون الأحمر مثلا للأفراح .

التطريز اليدوي هو سمة مميزة للثوب النسائي في كل المناطق في الأردن ويعبر عن مهارة النساء ويكون من خيوط الحرير بألوان مختلفة.

وتلبس المرأة السلطية مع الخلقة القميص الذي يغطي الرقبة واليدين حيث أن الثوب الشمال غطاء الرأس يطلق عليه العصابة أو الجبة وتصل أبعادها الى 1.5 متر X 1.5 متر تلف على الراس على

شكل عصابة دائرية أما الحطة التي توضع على الرأس فتصنع غالبا من حرير القز، وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها، وتعلوها القراميل التي تُجدل بها جدائل النساء السلطيات، وتكون عادة من الحرير الأسود أو البني واختلاف اللون عائد لطبيعة المناسبة كما تم ذكره سابقا .

وكانت عندما تخرج المرأة من إطار حارتها تضع الكم الأيمن من الردن والذي يصل طوله إلى مترين فوق العصابة على رأسها بحيث لا يبدو منها إلا عيناها وذلك يعني احترامها وتقديرها لزوجها وأهلها وتقاليدها .

وفي أيام البرد كانت المرأة السلطية تلبس الجبة فوق الخلقة وهي عبارة عن معطف من الصوف الانكليزي الذي كان يستورد من خارج البلاد وكان غالي الثمن في ذلك الوقت.

الخلقة السلطية زي ينقسم إلى عدة أجزاء تستخدم فيها أقمشة من أنواع مختلفة منها التوبيت، غزالين، وارد عنزروت إضافة إلى كافة أنواع الخيوط الحريرية التي تستخدم للرسومات والزينة.

وصف عام للثوب (الخلقة السلطية):

يتكون الثوب من الردن وهو الكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأه السلطية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي، وتكون المرأه قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكمام وتلبس أيضا السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

1) مكونات وأجزاء الخلقة السلطية:

تتكون الخلقة السلطية من عدة أجزاء هي كالتالي:

1. الجزء الرئيسي منها هو البدن وهو الصدر ويكون محلى بتطاريز خفيفة وناعمة تكون على محيط القبة ولها جزء يسمى اللسان وهو طويل ويصل الى الركبة.
2. البنايق: فهي مثلثة الشكل وتغطي كامل الجسم وعادة ما تكون فضفاضة لتسهل حركة وخطوات المشي وتزين بشكل المناجل الملونة بألوان حريرية زاهية.
3. الأردان (الأكمام): فهي عريضة وطويلة جدا كانت تلف بها المرأة عند خروجها ويقسم الردن إلى عدة شرائح من اللون الكحلي والأسود والتي غالبا ما ترتديه صغيرات السن أما المتقدمات في السن فيركزن على اللون الأسود ويطلق عليه طلس أي الغامق جدا وتتزين بالوأن خفيفة جدا من التطاريز الحريرية.
4. محيط الخلقة (الحفه): الذي يصل محيطه إلى سبعة أمتار وأكثر تبعا للحالة المادية للأهل وتكون من اللون الكحلي المالطي وتضم تطاريز ورسومات خاصة مصنوعة من الخيوط الحريرية الزاهية وهي الأحمر والأزرق والبرتقالي.ويطلق على الحزام الذي يربط به الثوب حول البطن كونه لحجمه وطوله الكبيرين يتم طيه ثلاث طيات ويتم تثبيته وشده بحزام يطلق عليه شفيفة أو الحزام.
5. الحطة أو العصبة: التي توضع على الرأس وهي قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما، وتكون حمراء، أو سوداء اللون ويمكن أن تكون بنية غامقة أو زهرية أو برتقالية فهي غالبا ما تصنع من حرير القز وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها وتعلوها القراميل التي تجدل بها جدايل النساء السلطيات وغالبا ما تكون من الحرير الأسود أو البني أو الأسود وذلك حسب لون شعر



الممثلة الأردنية لانا القسوس في الخلقة السلطية

المرأة.. تطرز على شكل حزام مستطيل للرأس ويربط على أعلى الجبين. ويتراوح طولها بين المتر والنصف إلى الأربع أمتار. وفي الكرك تكون على شكل حزام دائري ترصع طرفيها بقطع نقدية ذهبية. وتزين بالشناشيل في آخرها.

6. ما يلبس تحت الخلقة القميص المزخرف على صدره تطاريز اسمها (عش) أو برسومات ناعمة جدا وغالبا ما تكون بشكل الأزهار والورود.

7. الكبوت: فهو جزء من ملابس المرأة السلطية وغالبا ما يكون من الجوخ ويلبس على وجهين من الداخل اللون الكحلي والخارجي الأسود التوبيت.

ويرافق ارتداء الخلقه المصاغ وقد كان عبارة عن شك من الذهب العصملي نسبة الى العثماني تتوسطه المخمسة (قطعة ذهبية على شكل خماسي) المعقود بقماش التوبيت

وكانت المرأة السلطية تتزين بالمباريم (نوع من الأساور الذهبية) الذهبية الأساور في اليد والخلاخيل في القدم اضافة الى استخدام الوشم على الخدين واليدين كمعلم من معالم الجمال العربي.

فكانت جميع النساء بالأردن على اختلاف أديانهن لابد من أن تغطي الرأس بلباس العصبة، وغالبا ما تكون سوداء، وفي بعض المناطق تكون قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما وخاصة عند نساء السلط والشمال. وكانت النساء قبل وضع العصبة على الرأس يلبسن تحت العصبة ما يسمى الشنبر: ويسمى أيضاً المنديل أو المسفح أو الملفع. والشنبر هي قطعة من القماش ذات ألوان متعددة أشهرها الأسود والأبيض أو مقصبة باللونين معاً تلف على الرأس قبل وضع العصابة على الجبين وقد يطول الشنبر ليصل أسفل الظهر.

الخلقة السلطية قماش وتطريز:

بالنسبة لقماش الثوب أو الخلقة السلطية فالقماش الذي تصنع منه الخلقة السلطية يطلق عليه توبيت أسود غامق وهذا القماش معروف عنه أنه توبيت مأخوذ عن زنوت الانجليزي فيعتبر هذا القماش الفريد والذي يكيف الجسم حسب الجو فيعطي البرودة في الصيف والدفء في الشتاء ويرتدى هذا الثوب على مرحلتين فهو عريض وطويل جداً فترتديه المرأة وعند الوصول توضع على خصرها حزام من الحرير الهندي (الشفيفة) وتوضع فوقه القطعة التي ترفع من عند الخصر لتنزل وتوازي الدارة وهي طرف الثوب.

الردن يعرف عند العرب بالكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأه السلطية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي،وتكون المرأه قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكمام وتلبس أيضا السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

1) فلان ما ينطح مقنعة:

في مدينة السلط لم تكن النساء يرتدين الخمار أو غطاء الوجه كالنساء في البادية ويكون البديل عن ذلك بالقماش العريض للكم أو الردن حيث أن الكم يكون عريضا فتغطي به المرأة وجهها ولا يمكن ملاحظة



الخلقة السلطية كبيرة الحجم يصل طول الثوب الى سبعة أمتار كما تشير له الصور أعلاه مقارنة بالمدرقة الزي التقليدي

شيء من وجهها سوى عينيها بحيث لا يتعرف عليها الشخص الغريب ويطلق على المرأة باللهجة المحلية السائدة مقنعة أي المرأة التي اتخذت من ثوبها قناعا

فلان ما ينطح مقنعة هو قول سائد يطلق على الرجال الذين هم أشباه الرجال وما هم برجال لأنهم لا يستطيعون التغلب على امرأة تضع الردن على رأسها مغطية به وجهها دلالة على ضعفه أمام الرجال إذ هزمته امرأة فكيف به عندما يبارز الرجال.

2) وشم وتطريز:

يعتبر التطريز الشعبي الأردني فناً راقياً ومن أهم الفنون التاريخية الأردنية، فمن خلال التصاميم والرموز استطاع الإنسان الأردني أن يسجل تاريخه ويعبر عن المعتقدات وأنماط التفكير الاجتماعي من عادات وتقاليد توارثها الأردنيون عبر القرون. ومن خلاله تم تزيين الملابس النسائية بالتطريز من خلال رسومات وألوان الخيوط ويعتبر التطريز أو فن التزيين فنا يدويا من خلال استعمال الإبرة والخيط على القماش ويكون مستوحى من البيئة المحيطة وتقوم النساء بالتطريز على القماش الأسود والأزرق بهدف إعطاء تغيير للون.

كما ذكرنا فان التطريز يكون بالغرز على القماش أو مواد شبيهة به باستخدام إبرة الخياطة والخيط. ويمكن المزاوجة بين الغرز لرسم رسوم مطرزة لا حد لها، منها الحيوانات النباتات البشر والتكوينات التجريدية. وتستخدم في تطريز أقمشة مختلفة وخيوط متنوعة وإبر ذوات أنواع وأحجام مختلفة. والغرز الأساسية محدودة العدد في فن التطريز. قد يشمل التطريز أيضا مواد أخرى مثل الأشرطة المعدنية واللؤلؤ والخرز. وغالبا ما يوجد التطريز في القبعات، المعاطف، البطانيات، القمصان، الجوارب والملابس النسائية التقليدية. التطريز هو من التقنيات الأساسية لعمل غرزة السلسلة والعروة، غرزة البطانية وغرزة الساتان.

أما بالنسبة للتطريز في الثوب السلطي فقد تشترك أكثر من واحدة في تطريز الثوب الذي تتشابه به جميع الأثواب حتى أنه لا يمكن التمييز بين ثوب وآخر وهذا يساعد في المساواة بين النساء عندما يرتدين الخلقة السلطية حيث لا يمكن التمييز بينهن على الجانب المادي فأثوابهن متشابهة

بالنسبة للتطريز الذي كان يميز هذا الثوب كان يدويا أي أن التطريز يكون باليد ويطلق عليه التحريري والمناجل والعريجة وكان يطرز بالحرير الأصلي ومما يميز الخلقة السلطية أن لها (بنايق) تمتاز باللون النيلي الأزرق وألوان تطريز الثوب السلطي مستمدة من البيئة السلطية الثرية وهي الأحمر الأقحواني والأخضر بكافة تدرجاته والأزرق السماوي وغيرها من الألوان البهية التي تكسر حدة وقتامة اللون الأسود وتمنح شعور بالراحة والسعادة للناظر إليها.

أما بالنسبة للوشم الذي كان من زينة النساء سابقا كانت المرأة السلطية تدقق الوشم وتعمله على شكل سيلان من تحت الشفة السفلى من الفم إلى حد منطقة الذقن وكانت توشم من عند رسل اليد وذلك للزينة، وقد انتشر فن الوشم في معظم أرجاء بلاد الشام منذ مئات

السنين إلا أنه بدأ بالتلاشي منذ منتصف القرن الفائت.

وكانت المرأة السلطية تمتلك ثوبين وهي الخلقة وذلك للخروج بالمناسبات إما الأفراح أوالعزاء التي يطلق عليها بالمياتم. ولا ترتدى الخلقة طيلة أيام السنة لأنها مكلفة ماديا وثقيلة الوزن وارتداؤها يتطلب جهدا .

في الأيام العادية في المنزل وفي البستان وفي نطاق أعمالها اليومية كانت تلبس المدرقة وهي عبارة عن ثوب بسيط جداً واسع مريح تقوم به بأعمال المنزل مثل الغسيل والعجين وهو ساتر للبدن وعند الخروج لتعبئة الماء تلبس فوقه الكبوته وهي عبارة عن دامر (حاكيت) إلى منطقة الركبة يستر صدر المرأة وبطنها بصورة خاصة وقد حرصت السلطيات على ارتدائه.

ثوب السلطية والبيئة المحيطة:

ويرتبط الثوب السلطي بطبيعة المنطقة الجغرافية والطبيعية بعلاقة وثيقة وتكاملية فقد كانت المرأة السلطية عند الذهاب لتعبئة الماء من العيون لاسيما في منطقة البلد القديمة وشارع الحمام وسرايا ابو جابر تنزل من جميع الجبال ومن الخندق والعيزرية والصافح والسلالم والبقيع والجدعة وواد الأكراد والمنشية «وهي أسماء لمناطق وأحياء في مدينة السلط» للوصول الى الماء وهذا كان يدعوها لأن ترتدي الزي الواسع والمريح الذي لايعيق الحركة لأن الطريق كانت عبارة عن أدراج قديمة «السلط لأن بيئتها جبلية تربط بينها با لأدراج» وعقبات ونزول حاد وبالنسبة لها فهذا الزي يعطيها سهولة بالحركة ويساعدها على تحمل مشقة الطريق.

ومما يميز الزي السلطي أيضا أنه موحد الألوان فلا تتميزفتاة سلطية عن أخرى وكل الفتيات يتعاون في عملية التطريز فعلى سبيل المثال تجلس خمسة منهن مرة واحدة لتطريز ثوب كامل فواحدة تستلم الردن الأيمن وأخرى الردن الأيسر وأخرى البنيق والدارة وهكذا فان عملية إنتاج الأثواب المطرزة ساهمت في تعزيز التعاون الاجتماعي بين السلطيات ودعمت أواصر المحبة والتعاون.

الخلقة السلطية أصبحت الآن تراثا وتتباهى بعض النساء في ارتدائه بالمناسبات العامة ومنهن النائب في البرلمان الأردني هدى أبورمان وبما أنها أول فتاة في مدينة السلط تفوز بالانتخابات وتكون نائبة في مجلس النواب فقد ارتدت الخلقة السلطية في افتتاح الجلسة الأولى لمجلس النواب الأردني وذكرت معلومات عنها فقالت في حوارلها مع المدينة نيوز: وزنها 15 كيلو غرام، وطول قماشها 22 مترا، وأجابت أيضا :بأن هذه المدرقة كانت لجدتها ولوالدة جدتها ولبستها أمها ومن بعد أمها لبستها هدى وقررت أن ترتديها في افتتاح المجلس قائلة : لي الشرف بارتدائها يوم افتتاح سيدنا الملك عبدالله الثاني للمجلس . النائب هدى لبستها في ذلك اليوم 14 ساعة .. وزن ثقيل وزمن طويل تحية لجداتنا وأمهاتنا ومدارقهن اللاتي يعدن بنا إلى ما قاله المتنبي :

ذِكرُ الصبا ومراتعُ الآرامِ

جلبت حِمامي قبل يوم حِمامي

الخلقة السلطية في حجمها الطبيعي من مجموعة فاخوري للأزياء وأذكر أن الردن قد يصل طوله إلى سبعة أمتار والثوب يرتدى بعد طيه الى أكثر من ثلاثة طيات ويتم ربطه وتثبيته بحزام خاص .

1) طريقة لبس الخلقة:

وتتم بمساعدة إحدى السيدات وتشد من الوسط بشويحية أو شفيفة وهو حزام من الجلد ويكون بها عب.

وهناك ردن تحت الحطة والردن الآخر فوق الحطة.

وكانت المرأة لا تخرج من بيتها إلا وهي ترتدي هذا الثوب الجميل الرائع، وهي أيضاً ملفعة بالردن ولا تظهر إلا عيناها وترتدي تحت الخلقة، أيضاً، القميص المطرز بتطريزة عش البلبل والشروال المكشكش والمطرز من الأسفل.

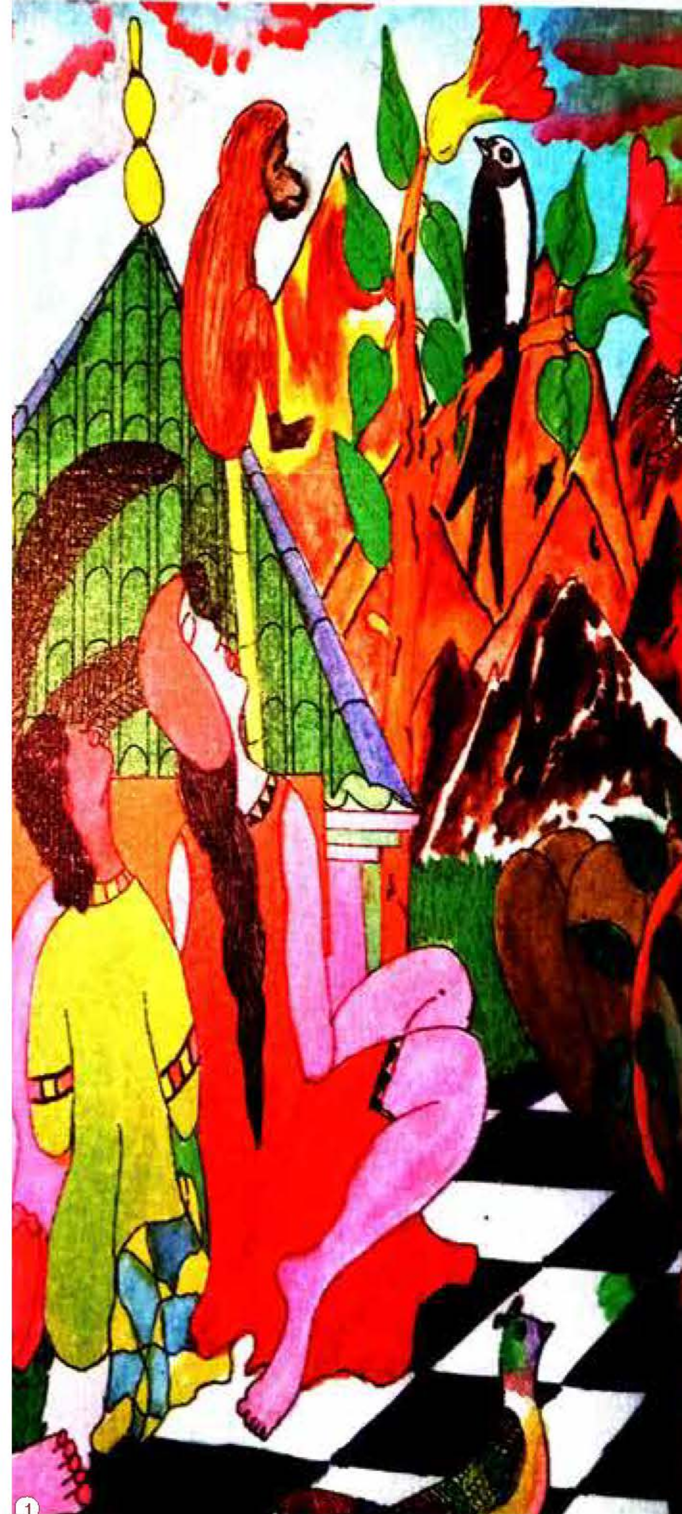
- الصور
  - الصور من الكاتب.

أ. نــادية بوطــاهــر - المغرب

المرأة في المصادر الشعبية بين المصدر المجهول والمصدر المعلوم

قراءة في كتاب الدكتورة العاصمي:

«صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي»



حظيـت المـرأة بنصيـب الأسـد في المـوروث الشـعبي عامـة والمغـربي خاصـة، فقـد ضربـت الأمثـال وحُكيـت الحكايـات وأُلفـت القصـص في المـرأة في كل حالاتهـا الإجتماعيـة حـتى أنهـا تناولـت المرأة مـن جوانـب عـدة سـواء أكانـت زوجـة أو بكـرا أو عانسـا أو أمّـا أو مطلقـة أو أرملـة...

وإذا مـا تتبعنـا صـورة المـرأة في الأمثـال الشـعبية وحـتى في الحكايـات الشـعبية نجدها مأخـوذة مـن واقـع الحيـاة اليوميـة واقـع المـرأة ومكانتَهـا داخـل الجماعـة، ونسـتطيع مـن خـلال هـذا الموقـف استشـفاف واقـع المـرأة في المجتمـع المغـربي ككل، بحكـم أن هـذه الأمثـال تعـبر عـن التفكـير الجماعـي للشـعب بأكملـه.

وقـد سـلط بعـض الباحثـين الضـوء عـلى جانـب مهـم مـن هـذه النظـرة النمطيـة للمـرأة في مجتمـع يهيمـن عليـه الجانـب الذكـوري في فـترة مـن الفـترات، وكُتبـت دراسـات وأبحـاث عديـدة في هـذا

الموضوع ومن بين هذه الدارسات نجد الكتاب القيم للدكتورة مليكة العاصمي المعنون «بصورة المرأة في الموروث الشعبي»الذي نشر عن دار الثقافة سنة 2010 يتكون من 139 صفحة من الحجم المتوسط افتتحته بمدخل معنون «بالموروث الشعبي وصيغه صورة المرأة ومرجعياتها» عرفت فيه الموروث الشعبي ثم اختارت نسقين ثقافيين كبيرين يلخصان الصورة التي يقدمها الموروث الشعبي عن المرأة، أدرجتهما تحت عنوانين كبيرين الأول: خطاب اجتماعي عام حول المرأة ويمثله المثل الشعبي، أما الثاني فهو خطاب خاص للمرأة ذاتها عن نفسها وتمثله الحجايات.

لتتحدث بعدها عن صورة المرأة في الموروث الشعبي والتي تتراوح بين الصورة السلبية المعادية للمرأة والصورة الإيجابية المناصرة لها وكذا الصورة المتوازنة التي تعتمد على المنطق دون الانحياز إلى جانب معين، كما اعتمدت الدكتورة العاصمي على مصدرين أساسيين لتقربنا من هذه الصورة وهما: مصدر معلوم متمثل في رباعيات عبد الرحمان المجذوب ومصدر مجهول متمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

أولا المصدر المعلوم: اعتمدت الدكتورة العاصمي في هذا الصدد على أقوال عبد الرحمان المجذوب المعروفة المصدر والتي جمعت في ديوان صغير معنون ب «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب»هذه الأقوال تطرقت إلى جانب مهم من علاقة الرجل بالمرأة حيث انصبت كلها ودون استثناء على السلبية والحط من قيمة المرأة ومكانَتها داخل المجتمع، وقد شكلت المرأة مادة دسمة في رباعياته، بجعلها تلبس ثوب المكيدة والغدر والخديعة... حتى أضحت أقواله عن النساء صورا نمطية يستدل على مصداقيتها من بعض الوقائع التي تحدث في الحياة اليومية خاصة علاقة المرأة بالرجل، لتصبح بذلك قواعد ذهبية مترسخة في أذهان العديد من الأشخاص سواء من الرجال أو النساء خصوصا وأن قائلها معروف.

وقد عمدت الدكتورة العاصمي إلى إدراج كل أشعار المجذوب النسائية بحكم أنها تتراوح بين الخطاب السلبي الطاغي على فكر المجذوب والخطاب الذي أسمته الناقدة بالمتوازن نوعا ما و المتراوح بين الإيجابية والسلبية غير أنها عموما لا تحمل في طياتها أي خير للمرأة.

ونستدل على الخطاب العدواني الوارد في كتاب الدكتورة العاصمي والمستمد من ديوان عبد الرحمان المجذوب بعدة أبيات منها:

بهوت النسا بهتاين
ومن بهوتهم جيت هارب
محزمين باللفاع
ومخللين بالعقارب
سوق النسا سوق مطيار
يا الداخل رد بالك
يوريوك من الربح قنطار
ويخسروك فراس مالك

أما الخطاب المجذوبي المتوازن فاستشهدت عليه بالأبيات الآتية:

لا تعشق زين الدفلة
فالأرض داير ظلايل
لا تعشق زين الطفلة
حتى تشوف الفعايل
نوصيك يا حارث لقديم
بلاك من دخانها ليعميك
لا تديشي لمرا المعفونة
اتعاون هي والزمان عليك

وإذا عدنا إلى دلالة هذه الأبيات نجدها تدعو بشكل صريح وواضح إلى أخذ الحيطة والحذر قبل الدخول في مشروع الزواج من أي امرأة قبل الإطلاع


1

على حسن سلوكها ودماثة أخلاقها، لأن الشكل الخارجي للفتاة ليس معيارا على استقامتها بل يدعو المجذوب إلى ضرورة التعمق والبحث في أخلاق وخصال المرأة مشبها إياها بشجرة الدفلة المعروفة ذات الغصون المزهرة الطرية تسر الناظرين غير أن هذه الشجرة في الواقع لا فائدة منها لأن جذورها شديدة المرارة.

ثم انتقل في تحذيراته إلى المرأة المعفونة أي المرأة التي لا تهتم بنظافتها ونظافة بيتها مما يسبب في فوضى منزلية بحكم أن المرأة تساعد الرجل في أمور حياته من خلال الاهتمام به، وبأطفاله.. من خلال القيام بمجموعة من الاشغال كالطبخ والكنس وغيرها من الأمور التي تحتاج إلى الترتيب والعناية وكلها تقوم على النظافة.

هذه الأبيات فيها قدح صريح للمرأة إلا أنها في العمق تحمل دلالات إيجابية لا يصرح بها المجذوب وربما لم يكن يرمي إليها أساسا في خطابه، هذه الأبيات فيها دلالات كثيرة منها أن أمور الرجل لا تستقيم بدون المرأة وان صلاح المرأة يصلح حاله وفسادها يفسده، وهذا يوحي ضمنيا بخضوع الرجل للمرأة مما يبرر نوعا ما هذا الحرص المبالغ فيه.

ثم انتقلت العاصمي إلى الخطاب الثاني وهو الخطاب المجهول المصدر والمتمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

المثل الشعبي:

لا يعتبر المثل الشعبي فقط لونا من ألوان الفنون الشعبية ولكن له تأثيره على سلوكيات الأفراد داخل مجتمع معين، فأحيانا يكون التأثير إيجابيا وفي بعض الأحيان يكون أثر المثل الشعبي سلبيا يضر بالفرد و بالتالي يضر بالمجتمع الذي نعيش فيه، وكما هو معلوم فالأمثال الشعبية تساهم بشكل غير مباشر في تشكيل أنماط واتجاهات المجتمع مما جعلها محور اهتمام عدد كبير من العلماء والباحثين، فهي تحمل ملامح شعب كامل كأسلوب معيشته أو معاييره الأخلاقية ومعتقداته الدينية وغيرها.

تعددت صورة المرأة في المثل الشعبي وتنوعت غير أننا نلاحظ أن الدكتورة العاصمي ركزت بالدرجة الأولى على الأمثال التي تقدم صورة متوازنة عن المرأة هذا إن لم تكن إيجابية مناصرة لها وهذه الصورة مناقضة تماما عن الصورة الأولى صورة عبد الرحمان المجذوب التي تقدم ما هو سلبي محض عن المرأة، وقد استشهدت الدكتورة العاصمي على ذلك بعدة نماذج من الأمثال المناصرة للمرأة: «لي ماعندو بنات معرفوا حد باش مات»، دلالة على أن الفتاة تبكي وتحزن لموت أبيها أكثر من الولد.

«لي يتزوج مرا صغيرة يحوز الخير والذخيرة»، أي أن المرأة الصغيرة في السن تكون أكثر نشاطا وقوة لمساعدة الرجل في الحياة اليومية.

«إلى مات البو توسد الركبة ويلا ماتت الأم توسد العتبة»،أي بموت الأب تناضل المرأة وتضحي بكل شيء من أجل أطفالها، لكن بعد موت الأم فالأب يتزوج من امرأة أخرى مما يتسبب في ضياع الأطفال وغيرها من المشاكل.

عند تتبعنا لمعظم الأمثال الشعبية الواردة في كتاب الدكتورة العاصمي نجد أنها اختيرت بعناية وقد استقت منها الناقدة ما هو إيجابي مناصر للمرأة، وكذلك ما هو سلبي معارض لها، لكن إذا قمنا بجرد دقيق و مفصل للأمثال المغربية سنجد أغلبها يحمل من المعاني التي تحط من قيمة المرأة وتصورها في أبشع صورها على غرار ما جاء في أشعار المجذوب، حتى أنها تصرح في بعض الأحيان بضرورة موت الفتاة على الطريقة الجاهلية في وأد البنات.

وقد اخترت لكم جملة من الأمثال التي لازالت روح وأد البنات قائمة في كثير من معانيها والتي تصرح في دعوتها الخطيرة إلى ذلك قائلة :موت البنات من المكرمات، تكبرالحية و لا تكبر البنية، بالإضافة إلى معان أخرى يروج لها المثل الشعبي من قبيل حمقة وقالولها زغرتي، وجه الشارفة ما يخفى ولو تحكو بالحلفة، لا لا زينة وزادها نور الحمام، ما عند القرعة ما ترعى غير مشيط راسها وغيرها.

ومن الأمثال المعادية للمرأة في كتاب العاصمي نجد:

- طاعة النسا ندامة.
- كل بلية سبابها ولية.
- النسا هم لا يتنسى.
- كيد النسا قوي، وكيد الشيطان ضعيف.
- الله ينجيك من الساكتة يلى دوات، ومن الحاجبة يلى طلات.

هذه الأمثال تقدم نظرة دونية تحط من قيمة المرأة، باعتبارها شر لا بد منه، هي مركز البلية طاعتها ندامة، لأنها لا تفكر جيدا وهذا القول ربما يشير إلى الحديث الشريف « النساء ناقصات عقل ودين» رغم أن معنى الحديث واضح.

الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية هي تلك الحكاية التي تناقلها الناس عن طريق الرواية الشفهية منذ القدم، ويلعب الخيال الشعبي دورا كبيرا في صياغتها، وفي تأطير بعض الأحداث التاريخية والشخصيات، بالمبالغة و الغرائبية، وتقف الحكاية الشعبية عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، ذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوجة الأب على الطفلة المسكينة التي تتدخل العناية الإلهية لإنقاذها وغيرها من الحكايات المتعلقة أساسا بالنساء.

ونعرف أن الحكاية الشعبية هي عمل أدبي يتم نقله من جيل إلى جيل شفهياً وبذلكَ فإنّها تتغير نتيجة هذا التناقل وهذا سبب تغير الحكاية من جيل إلى آخر، كنتيجة طبيعية لهذا التناقل الشفوي الدائم وهي إبداع فردي لراوٍ لا نعرفه، ولا نستطيع تحديد هويته، لكنها تصبح بعد تواتر الرواة اعتمادا على الذاكرة عمل كل من اشتركوا في النقل أو الرواية، وهكذا يحوّل الإبداع الفردي إلى أدب جماعي يؤثر فيه الشعب.



وهي منتشرة بين عامة الناس مجهولة المصدر يبدو أنها في كتاب الدكتورة العاصمي تأبى إلاّ أن ترد للمرأة اعتبارها من خلال نماذج استقتها الناقدة بعناية وقد اختارت لنا حكاية شعبية نسائية شهيرة عنوانها: كلشي من لعيالات. دارت بين السلطان وزوجته، وحطاب المدينة وزوجته، وكيف أن المرأة أرادت أن تثبت لزوجها الحاكم أن لها فضلا عليه وعلى تدبير أموره وتنظيمها وكيف أنها تساهم بشكل غير مباشر في نجاحاته، غير أن الحاكم لم يقتنع بكلامها وطردها من القصر لتذهب عند حطاب المدينة وتدير شؤونه بحنكتها وذكائها ليصبح من تجار المدينة وأعيانها، في المقابل تدهور حال السلطان الذي فقد السيطرة على زمام الأمور وأصبح يعاني من الفشل والفساد والخراب. وقد حُكيت هذه الحكاية باللغة العربية ثم بالدارجة المغربية وبتوجهات مختلفة، غير أنها تصب في نهاية واحدة هي إبراز مكانة المرأة ودورها الكبير في حياة الرجل الذي لا يستقيم له أمر إلا من خلال وجود امرأة مدبرة وحكيمة في حياته، كل الحكايات الشعبية سواء كتبت باللغة العربية أو بالعامية تنتهي نهاية واحدة هي انتصار المرأة وندم السلطان على إنكاره لمجهودات زوجته.

هذه الحكاية تبرز بوضوح أن حيل المرأة ليس دائما لها وقع سلبي، إنما المتأمل في وقائع وأحداث التاريخ والحياة سيجد أن ذلك مما يعد من الدهاء والأساليب المبررة لدى المرأة لتحقيق المصالح أو درء المفاسد، وإن اختلف أسلوب استخدامها من امرأة لأخرى.

كما أن كيد النساء ليس دائما شراً محضاً، فمنه الكيد الطيب الذي خص به الله تعالى المرأة من استطاعة على استعمال الحيلة لأخذ ما تريد من الرجل أو من غيره دون أن تسبب له أذى، لكن هذا قد يفهم الفهم الخاطئ خصوصا مع أولئك الذين اعتادوا فرض سلطتهم المُطلقة في اتخاذ القرارات.

غير أن النبش في الحكايات الشعبية يحيلنا على الحكايات التي تجري مجرى المثل في الإساءة للمرأة حيث قدمتها في أبشع صورها وخير مثال على ذلك حكاية زوجة الأب الشريرة التي تعذب أبناء زوجها، وحكاية العجوز الساحرة التي تنتقم من الأميرة وتحولها إلى غراب. وغيرها من الحكايات التي لا يسعنا الوقت لسردها في هذا المقام.



استنتاجات لا بد منها:

يظهر جليا من خلال دراستنا لكتاب الدكتورة العاصمي أن الأقوال المعروفة المصدر والموثقة كأقوال عبد الرحمان المجذوب جاءت في مجملها غير منصفة للمرأة، وكأن المرأة ليس لها شيء رسمي وموثق تستند إليه في تبرئة نفسها من كل التهم التي ألصقتها الذاكرة الجمعية بها، من كونها مصدر الشر ومصدر الصراع والإفلاس وتغيير حال الرجل إلى الأسوأ.

أما ما هو منصف للمرأة في كتاب الدكتورة العاصمي أو المتوازن لم يستند إلا على ما هو غير معروف المصدر و المنشأ كالأمثال والحكايات الشعبية التي لا نجد لها راويا واحدا معروفا حتى أننا لا نستطيع الجزم بصحة ما جاء فيها وبذلك تبقى غير منصفة للمرأة بالمعنى الصحيح.

ورغم اعتراف المجتمع بالدور الإيجابي والهام للمرأة فيه إلى جانب الرجل فإن الأمثال التي تحدثت عن إيجابيات المرأة لا تعتبر إلا نزرا قليلا أمام الأمثال التي تحدثت عن سلبياتها، وقد صورتها بنصف عقل وماكرة وشريرة ومتقلبة الأهواء ولا أمان لها. كل هذه المفاهيم الخاطئة تظهر بجلاء النظرة القاصرة للمجتمع العربي الذي ما فتئ يتخبط في مشكل السيطرة وحب التملك من قبل الرجل ومكر ودهاء المرأة للإنفلات من هذا التملك.

ويبقى الاعتراف بأن المرأة تشكل نصف المجتمع ولها دورٌ هام في الحياة إلى جانب أخيها الرجل ضرورة لا بد منها.

• الصور

1. https://anfaspress.com/manager/photos/shares/FIH.jpg
2. https://m.ahdath.info/content/uploads/2019/05/CBENIMELLLLLapture-484x418.jpg

أ. أمينة حاج داود - الجزائر



الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة

جاء الكتاب التراثي « الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة » الصادر عن دار الوسام العربي / الجزائر، لأحمد بن أبي عبد الله قاسم البوني، والذي حققه وشرح حواشيه وعلق عليه كل من الأستاذين: محمد لخضر بوبكر، و الدكتور سعيد دحماني كبادرة قيمة لإحياء التراث وبعثه من جديد، باعتباره ذاكرة جماعية يسافر المرء منها وإليها، ويطيب له في الكثير من الأحيان الجلوس تحت ثرائها الوارف، والتلذذ بنعيم التقرب من الماضي ومعايشته ومحاكاته في الكثير من الأحيان. ولأن التراث هو واحد من أهم المقومات التي تعنى الشعوب بالحفاظ عليها وإبرازها وإعادة بعثها لتتعرف عليها الأجيال اللاحقة، كما أنه يعد ركيزة مهمة ينطلق منها أي شعب في النهوض بمستقبله، فمن لا ماضي له لا حاضر له، كان لا بد لمختلف الهيئات والجمعيات أن تعنى به، وهذا ما قامت به جمعية أحباب وتلاميذ حسان العنابي،

التي تحرص كل الحرص على التعريف بتراث بونة * الزاخر، كوجه للسياحة الجزائرية الأصيلة، كما تعنى بالبحث في هذا التراث تأليفا، وتحقيقا وشرحا وتعليقا، وتعمل على إخراجه إلى النور، فبعد أن أصدرت هذه الجمعية مؤلفا بعنوان: القول المفيد في علماء وصلحاء بونة، توجت جهدها في التعريف بأعلام المدينة ومشايخها على وجه الخصوص بإصدار ثان تحت عنوان: الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة، وقد رأى هذا المؤلف النور برعاية من المجلس الشعبي لبلدية عنابة.

تبدأ رحلة الكتاب الشيقة بمقدمة ذكر فيها المحققان أن الدرة المصونة والمسماة أيضا بالألفية الصغرى لصاحبها الشيخ أبي العباس احمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن إبراهيم البوني، من أصل منظومة كبرى يفوق عدد أبياتها 1400، وهي من أهم التصانيف التي ألفت في طبقات علماء البلدة وصلحائها، سواء من أبنائها أو من الوافدين عليها للدرس والتدريس خلال الفترة الممتدة فيما بين القرن الخامس للهجرة والقرن الثاني عشر للهجرة، وبين المحققان أن اهتمامهما بهذا المخطوط إنما هو بغرض الانتفاع بها لما ورد فيها من أعلام. وقد قسم المحققان هذا العمل إلى قسم عني بترجمة حياة المؤلف اسما ونسبا ومولدا وشيوخا وتلامذة، مع جمع كل ما له من أشعار وأراجيز، ونظم مخطوطة. ثم قسم آخر تتبعا فيه رحلة الدرة منذ نظمها والى غاية وصولها إليهما.

بونة محطات تاريخية غارقة في التراث

يذكر المحققان أن المدينة مرت بمخاض تاريخي عنيف، حيث أن حضورها يمتد إلى القرن للأول للهجرة /السابع الميلادي، حينما كانت المدينة تسمى هيبون وأصبحت تسمى بونة في القرن الثامن للميلاد/ الثاني للهجرة، حيث أقحمت في هذا القرن في الرقعة المساسة من طرف ولاة القيروان، وعند سقوط الخلافة الأموية بدمشق وانتصار العباسيين بالعراق قامت بالقيروان الإمارة الأغلبية، حيث عززت المناطق الساحلية بعد أن بسطت استقلاليتها بشرق شمال أفريقيا، وعلى رأس المناطق الساحلية بونة.

ولأنها - بونة - جزء من مضارب قبيلة كتامة التي ساعدت عصبيتها الحركة الفاطمية، فإنها شاركت في انتصار عبيد الله مؤسس الدولة الفاطمية حوالي 910م. وتحت حكم الحماديين (405-518هـ/1015-1152م) كونت «هيبون/ بونة» منطقة مستقلة مسيرة في نهاية القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد، من طرف زاوي بن زيري، أحد مؤسسي الدولة الصنهاجية .ومع بداية القرن الخامس للهجرة كان تأسيس بونة الحديثة، حيث تبوأت المدينة مركزا استراتيجيا بوصفها ثغرا دفاعيا ومرسى تجاريا وحربيا.

وابتداء من سنة 551هـ/1157م أقحمت بونة نهائيا في إمبراطورية الموحدين، الذين طردوا الصقليين، وفي بداية القرن السابع للهجرة احتلت من طرف بني غانية آخر المنحدرين من المرابطين.

التراث اللامادي

رغم الدعوة الشيعية الإسماعيلية في القرن الثالث الهجري إلا أن السنة لم تفقد مكانتها، فقد استقبلت المدينة الكثير من فقهاء المالكية وعلى رأسهم الأندلسي أبي مروان عبد الله بن علي المشهور بتفسيره لموطأ الإمام المالك.

هذا ويذكر المحققان بأن المدينة عرفت أشياخا آخرين اشتهروا في العلوم الدينية ومنهم: احمد بن علي بن يوسف البوني، المتوفى سنة 622هـ/1225م. وأبو عبد الله محمد بن إبراهيم التمتام خلال القرن الثامن الهجري، وأبو زكرياء يحي الكسيلي أثناء القرن التاسع الهجري وغيرهم. هذا وتزخر المدينة أيضا بتراث صوفي كبير.



التراث المادي:

ويتجلى من خلال التعمير الحضري والمباني والتعابير الفنية وأبرزها:

جامع أبي مروان: وهو أقدم مسجد بالمدينة وقد تعرض للتشويه وهدمت بعض أجزائه. كما تحتوي المدينة على جامع صالح باي وكنيسة اغستين وغيرها من المعالم الأثرية.

ترجمة الشيخ احمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني:

ذكر المحققان أن المؤلف هو: الشيخ أبو العباس أحمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن ابراهيم البوني التميمي، ولد ببونة حوالي 1063هـ/1726م/ من كبار فقهاء المالكية وعلمائها بالبلدة وما جاورها، من أسرة ذات شأن وحظوة حيث كان لأفرادها علاقة مع الباشاوات العثمانيين في الجزائر، وقاموا بدور في ازدهار الحركة الفكرية، شأنهم في ذلك شأن العديد من أسر تلك الفترة خاصة عائلة الفكون، والمقري. تتلمذ على يد مجموعة من الشيوخ على غرار الشيخ سليمان الشليحي ويحيى الشاوي الملياني، واحمد العيدلي وغيرهم كثير. زار طالبا للعلم العديد من البلدان كالمغرب وتونس ومصر والحجاز، حيث كان يلتقي بمجموعة من العلماء الذين يقصدون البقاع المقدسة من مختلف الأقطار الإسلامية ليأخذ منهم علوم الحديث الشريف، ويطرح لهم ما لديه من علم، وله في ذلك كتاب سماه «الروضة الشهية في الرحلة الحجازية».

هذا ولقد كان لعلماء المشرق دور كبير في توجيهه، حيث لزمهم وأخذ عنهم مثل الشيخ عبد الباقي الزرقاني، والعلامة الأجهوري، والشيخ الشبراخيتي وخليل اللقاني المالكي.

هذا وللشيخ أشعار وأراجيز مثل أرجوزته التي أهداها إلى محمد بكداش باشا مهنئا إياه بفتح وهران سنة 1120هـ/1719م، ولافتا نظره إلى أحوال البلدة، وما يجري فيها من مظالم ومناكر وتطاحن على المناصب وجمع للأموال قال في مطلعها:

الحمد لله العلي
الأبدي الأزلي
ثم الصلاة والسلام
كل على نور الظلام
محمد وآله
صلاة صب وآله
أريد أن أخبركم
أدام ربي نصركم
بحال هذه القرية
بالصدق لا بالفرية
قد صال فيها الظالم
وهان فيها العالم
خربت المساجد
وقل فيها الساجد...

آثاره ومصنفاته المخطوطة منها أو المطبوعة:

جاء في مقدمة الكتاب أن تأليف الشيخ أحمد بن قاسم البوني فاقت 175 عنوانا، ما بين مسهب ومختصر وغير متنه، منظومة جلها في شكل أراجيز، ذات مواضيع متنوعة تتعلق في مجملها بالحديث النبوي الشريف والسنة المطهرة والقرآن الكريم، وقد وردت في كتاب « تعريف الخلف برجال السلف » نقلا عن مخطوط بعنوان: التعريف بما للفقير من التآليف ومن مؤلفاته:

- إتحاف الأقران ببعض مسائل القرآن
- فتح الباري في شرح غريب البخاري
- التحقيق في أصل التعليق الكائن في البخاري
- التحرير لمعنى الأحاديث من الجامع الصغير
- نفح الروانيد بذكر بعض المهم من الأسانيد
- نظم الخصائص النبوية
- تنوير السريرة بذكر أعظم سيرة
- رجز: الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة:

ويعرف هذا الرجز أيضا بالألفية الصغرى، وقد قسمه أحمد بن قاسم البوني إلى مجموعات معنونة لخصها قوله:

أي بعضهم وهو على أبواب
أربعة تهدي على الصواب
وزدت بالتذييل والتتمة
حسنا وخاتمتنا المهمة

فقد خصص الباب الأول منه، لعلماء البلدة وصلحائها أو القريبين منها. وخصص الباب الثاني إلى صلحاء البلدة، أما الباب الثالث فقد خصصه لذكر الصلحاء والفضلاء من أهل القرن العاشر والحادي عشر، ممن دفنوا داخل البلد أو خارجه. كما ذكر فيه مجموعة من فضلاء قسنطينة وصلحاء وعلماء الجزائر والمغاربة والتونسيين. أما الباب الرابع فقد ذكر فيه شيوخه سواء من بونة أو من أهل القيروان وسوسة وتونس.

رحلة الدرة ومنهج تحقيقها:

ذكر المحققان أن أحمد بن قاسم البوني انتهى من نظم الدرة في غضون عام 1090هـ/1679م استجابة لطلب أحد تلامذته، ومن ثمة انتشرت الدرة جهويا وخارج البلدة، حيث توزعت نسخ منها في أنحاء البلاد عن طريق طلبة العلم والزوار، خاصة في القطر التونسي الذي انتقل إليه احمد بن قاسم



البوني للعلم والإقراء، وكذا في المغرب، ورغم أن الكثير من هذا التراث المكتوب استحوذ عليه الأوروبيون حوالي القرن السابع للميلاد، إلا أن عودة الوعي الثقافي أواخر القرن التاسع عشر كان كفيلا لعودة الاهتمام بهذه الذخائر من المخطوطات، ومن ثمة استأنفت الدرة رحلتها العلنية، إذ تمكن محمد ابن العربي بن محمد بن أبي شنب المتوفى سنة 1328هـ/1929م من نشرها بالتقويم الجزائري عام 1331هـ/1913م، وبقيت الدرة يتيمة بعد أن توقفت رحلتها لتستأنفها مرة أخرى سنة 1423هـ/2002م بصفة غير مباشرة، حينما اعتمدت للمقارنة بما ورد في متن مصنف آخر لأحمد بن قاسم البوني هو «التعريف ببونة افريقية بلد سيدي مروان الشريف»، وفي عام 1428هـ/2007م نشرت النسخة ثانية.

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة

وجاء فيها

بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى على سيدنا محمد وآله

يقول راجي عفو رب راحم
عن كل ذنب أحمد بن قاسم

ابن محمد أي المسيتي
ثم التميمي بلا تنكيت

الحمد لله مجيب السايلين
ثم صلاته لتاج المرسلين

محمد وآله صحبه
وتابع لنهجه وحزبه

صلى عليه ربنا وسلم
وءاله وصحبه شهب السما

لذاك رام مني بعض الأذكيا
توسلا بذكر بعض الأزكيا..

وقد جاء في التحقيق أن أسرة البوني كانت تفتخر بانتمائها إلى بني تميم، وهي من البطون العربية المنتمية إلى القحطانيين، والتي انتقلت إلى شمال إفريقيا مع الفتح الإسلامي لها، ومنه

انتقلت إلى الأندلس، مشاركة في رقيها وازدهارها. ومن ضمن العلماء الذين تطرق لهم صاحب الدرة ووضحهما المحققان: الشيخ أبو الحسن علي، عرف ب «فضلون البوني»، وهو من أعلام بونة فيما بين نهاية القرن التاسع الهجري وبداية القرن العاشر/ الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، وهو من أصول أندلسية، ولد ببونة ونشأ وتعلم ودرس ودرّس، ومنها انتقل إلى بجاية وقسنطينة حيث تتلمذ على يديه العديد، ونبغوا في الفلسفة والعلوم الدينية، ليستقر بعدها نهائيا بمسقط رأسه، مكونا كوكبة نيرة من العلماء الذين انتهجوا نهجه، وقد صنف هذا البوني جملة من التآليف والرسائل والشروح والمختصرات أهمها: كتاب على قدر كبير من الأهمية في تاريخ المدينة وعلمائها وصلحائها وأعيانها، الذين توفرت فيهم القدرات والمؤهلات الأدبية والفكرية أسماه «الكلل والحلل». ومنهم أيضا عبد الرحمن بن علي الأجهوري العلامة الفقيه الناسك، برع في الفقه وتتلمذ على يديه طلاب كثر. ومنهم الشيخ أبي مروان بن علي الشريف، من أشهر شخصيات بونة خلال القرن الخامس الهجري / الحادي عشر للميلاد. ولد بقرطبة، ومنها انتقل إلى اشبيلية بعد أن نال قسطا من العلم على يد مشايخها، من أمثال أبي محمد الأصيلي، وأبي المطرف بن فطيس... ارتحل إلى المشرق، وأقام مدة بالقيروان حيث شاهد مجالس العلم وشارك بها، وأجاز بعض من فيها، لينتقل بعد اضطراب أحوالها إلى بونة فيستقر بها، مواصلا نشاطه الفكري والأدبي والديني، لما وجده من إقبال منقطع النظير من أهاليها وعلمائها الذين شجعوه على الخوض في الفقه المالكي والتأليف فيه. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة ابي القاسم شيخ الإسلام قاضي القضاة أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي، من أشهر علماء وأدباء المغرب زمن المرابطين، ألف في مقامه الشيخ أبو العباس المقري كتابا أسماه « أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، وغيره مما يحصل به للنفس ارتياح وللعقل ارتياض» ولد بسبتة سنة 476هـ/1083م وتوفي بمراكش عام 544هـ/1145م، وقد كان إمام وقته في الحديث والنحو واللغة، وكلام العرب وأيامهم. أخذ بسبتة عن الحافظ أبي علي الغساني، وروى بالأندلس عن أبي علي بن سكرة الصدفي، وأبي بحر بن العاص، و محمد بن حمدي كما تفقه عن أبي عبد الله محمد بن عيسى التميمي، ومحمد بن عبد الله المسيلي و ممن اخذ عنه وحدث : عبد الله بن محمد الأشتري، وأبو جعفر بن القصير الغرناطي، وأبو محمد بن عبيد الله الحجري. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة أيضا وتعرضا له المحققان بالشرح أيضا : الشيخ محمد بن عبد الرحمن أبو عبد الله بن أبي زيد المراكشي، الضرير، توفي الفقيه الحافظ الجليل المفتي .. من أهل بونة في آخر ذي الحجة تكملة سنة سبع وثمانمائة ،وكانت ولادته سنة تسع وثلاثين وسبعمائة ،وهو عالم صالح قارئ ناظم ناثر نحوي.

هذا وقد اعتمد المحققان على العديد من المراجع والمصادر في تحقيق هذه الكتاب النفيس على غرار كتاب» البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع» لمحمد بن علي الشوكاني، وكتاب «التحفة المرضية في الدولة البكداشية» لمحمد بن ميمون الجزائري.و» الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، وكتاب «ارشاد السالك إلى مناقب الإمام مالك « ليوسف بن حسن بن عبد الهادي، «المستطرف في كل فن مستظرف» لشهاب الدين محمد الأبشيهي. «تراث المغاربة في الحديث النبوي» لمحمد التليدي، «عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني، «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» لأحمد بن محمد المقري التلمساني، ومعظمها كتب محققة.

* بونة أو ما يعرف حاليا بعنابة هي مدينة ساحلية تقع بأقصى الشرق الجزائري، وتزخر بالكثير من الذخائر التراثية، مثل المواقع الأثرية على غرار كنيسة القديس اوغستين



البحرين تعيد الاعتبار لشاعر غنائي مجهول

في حلة قشيبة احتفلت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر مؤخرا بإصدار ديوان (قال ابن حبتور)، وهو الشاعر الغنائي الشعبي (محمد بن عبد الله بن حبتور البوفلاسة المهيري 1918 – 1978)، من أسرة الحبتور التي تواجدت في البحرين منذ بدايات القرن التاسع عشر مع عدة قبائل وأسر وعائلات نزحت من الإمارات المتصالحة قديماً (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) وسكنت جزيرة البحرين، وأقام أكثرهم في جنوب مدينة الحد، ولا يزال بعضهم قاطنيها حتى الآن. وقد أبدع هذا الشاعر ارتجالاً نصوصاً غنائية باللهجة البحرينية تغنى بها مطربو دول الخليج والجزيرة العربية واستطاعت أن تلامس وجدان كل طبقات المجتمع. وحسبما جرى عليه عرف النصوص الشعرية الشفهية في انتشارها ورواج ترديدها دون الاهتمام بذكر اسم مبدع النص ونسبته إلى قائله ظلت نصوص هذا



الشاعر على مدى أكثر من نصف قرن تنسب إلى مغنيها، دون أن تدون أو توثق كتابياً.

عاش الشاعر حياة ضنكة، عمل خلالها حارس أمن بمدرسة النعيم الإبتدائية بالمنامة، ثم حارساً بالمحكمة الشرعية في مبناها القديم، وعاش ظروفاً اجتماعية صعبة من النكران والتجاهل وهضم الحقوق، فكان يجهر بالشكوى في عدة مقابلات أجرتها بعض الصحف المحلية أواخر حياته.

وقد تصدى الباحث البحريني مبارك عمرو العماري إلى جمع وتدوين وتحقيق نصوص بن حبتور الشعرية رغم شُح مصادرها، واجتهد في التعريف بتفاصيل حياته وظروف مسيرته الفنية مع ذكر المغنين الخليجيين الذين تغنوا بها منذ الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي وظلت تردد إلى اليوم، كان من أشهرهم يوسف فوني، عبدالله سالم بوشيخة، حارب حسن، محمد راشد الرفاعي، علي بن هزيم، شمه داود، إبراهيم حبيب وحسين جاسم.

ومن أشهر نصوصه الشعرية المغناة التي لامست الوجدان الشعبي: أنا قلبي على خلي تولع، زرعت الطيب في بعض الأراضي، أنا ويلي على خل جفاني، تمنيت الصبا.. وغيرها.

وقد تبنت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر طباعة ونشر وتوزيع ديوان (قال ابن حبتور) كخطوة لإعادة الاعتبار لهذا الشاعر المبدع الذي يُعد أول من أدخل اللهجة البحرينية إلى الأغنية الخليجية. وبقدر ما تفخر الثقافة الشعبية بمثل هذا العمل فإنها تقدر للأستاذ العماري هذا المنجز الذي يضاف إلى جهوده الدؤوبة في خدمة تراث البحرين الشعبي.



محمد بن حبتور

د. الهاشمي الحسين (تونس)



من العروض الفرجويّة للمهرجان

مهرجان الغربوز ببني خداش

ملخّص حول فعاليات الدّورة الثالثة من مهرجان الغربوز ببني خداش ولاية مدنين من الجمهوريّة التّونسيّة

انعقدت أيّام 27و28و29 أوت 2020 فعاليات مهرجان الغربوز ببني خداش متحدّية جائحة الكورونا ومثبّتة تأصّل الإنسان في ثقافة المكان الشدادا إلى شجرة التّين جذرا واستمرارا بثمرة الكرموس فعلا، واستثمارا لمنتج الغربوز تسويقا واعدا بالسّوقين الوطنيّة والعالميّة.

أسّست هذا المهرجان جمعيّة صيانة القصور والمحافظة على التّراث ببني خداش بحوثها الأكاديميّة ودراساتها الميدانيّة المجمّعة في كتابها «إحياء ثقافة التّين ببني خداش» المنشور سنة 2013، مراهنة على تثمين التّراث الغذائيّ بالمنطقة، ورفعت شعارها الاستراتيجي للتنمية المحليّة: فلاحة +ثقافة =سياحة (CULTE+CULTURE+ACCULTURATION)، وتعاونت مع دار الثّقافة ببني خداش وخليّة الإرشاد الفلاحيّ ببني خداش في إحداث مهرجان ثقافيّ فلاحيّ سياحيّ يثمّن هذا التّراث المحلّي المنعقد حول صناعات الغربوز فكانت الدّورة التأسيسيّة سنة 2018، وأثمرت دورة فعليّة سنة 2019، لتكون هذه الدّورة





معرض صناعات الغريوز وعرض الإبداعات النسويّة في التّعليب

الثّالثة دورة الانطلاق ومعانقة الآفاق بالإبداع والإمتاع والإشعاع صيف 2020.

لقي المهرجان كلّ الدّعم والمساندة من وزارة الشؤون الثّقافيّة بتونس ومن وزارة الفلاحة والصيد البحري ومن مندوبيّة الفلاحة بمدنين ومندوبيّة الشؤون الثّقافيّة بمدنين ومن جامعة السياحة وجهة الظّاهر ومن ولاية مدنين ومن بلديّة بني خداش، ومن ممثلي المجتمع المدني بكامل معتمديّة بني خداش إلى جانب مساهمين خواص ومثقفين مبدعين، فتعاضدت الجهود ليكون المهرجان عرس التّحدّي للكورونا ولصعوبة الجبال وتقطّع السّبل.

الغريوز كلمة محليّة ذات أصول أمازيغيّة تعني التّين المجفّف وللجماعات الجبليّة بالجنوب التّونسيّ والغرب اللّيبيّ تقاليد وثقافات في تجفيف التّين وتشريحه وعنقدته وتحويله إلى منتجات غذائيّة ذات قيمة بيولوجيّة مميّزة، وفي تصنيع أدوية منه صالحة لمعالجة عدّة أمراض. لذلك أعتبر الغريوز عنوان ثقافة محليّة موغلة في القديم ورهان تنمية مستقبليّة واعدة في مناويل التّنمية المحليّة المعتمدة بهذه المناطق الدّاخليّة المتاخمة للصّحراء من البلاد التّونسيّة.

احتوى المهرجان عدّة فقرات مميّزة عمودها الفقري معرض الغريوز، معرض هبّ لتنشيطه وإثرائه جملة من المنتجين فلاّحي الجسور والمصارف بالمنطقة الجبليّة جنوب شرق تونس فشهد مشاركات من جلّ قرى معتمديّة بني خداش، ومن جوارها الشمالي بكلّ من توجان وزمرتن، ومن جوارها الجنوبي في تطاوين والدويرات وغمراسن. لقد كان عرضا ثريا متنوع المنتجات التّصنيعيّة المنعقدة حول الغريوز وعرف تسويقا مهما لهذه المنتجات فخلق ديناميكيّة اقتصاديّة حوّلت بني خداش عروس الجبل.

افتتح المعرض بعروض فنيّة أمّنتها فروع الاتحادات النسائيّة بالمنطقة وزيّنتها زهرات المهرجان بنات حسناوات يحملن عناقيد الغريوز ويروّجن لبضاعته ويعرّفن بجودته في أزيائهن التقليديّة الحاملة لتراث المنطقة والمخزّنة لعاداتها. وإلى جانب ذلك قدّمت عارضات الصّناعات التقليديّة آخر ابتكاراتهنّ في صناعات الصّوف والوبر والحلفاء والشّعر فزيّن الفضاء بتحف وإبداعات ومهارات دلّت على ثراء خيال المرأة في هذه المناطق الجبليّة وعلى قدراتها الواعدة في كسب رهانات التنمية الفلاحيّة من خلال الجمع بين الفلاحة والثقافة والسّياحة لتأمين استقرار القرى الجبليّة بهذا



زهرات المهرجان في عرض للصناعات التقليديّة المحليّة

الفضاء المميّز خزّان تاريخ تونس: جبل دمّر جبل التّين والزّيتون في جسوره المعمورة، وجبل العلم والدّين في جوامعه المحفورة.

يستمدّ المهرجان قوّته ويكتسب إشعاعه من النّدوة الفكريّة الّتي ترسم له سبل التّطوير، وتصنع الآفاق وتستشرف التّثمير، وتناقش مناويل التّنمية المقترحة وسبل تحقيقها. ندوة هذه الدّورة كانت تحت عنوان «الغربوز رهان التنمية بالمناطق الجبليّة» وقد سمّيت باسم المهندس فقيد المهرجان ومؤسّسه المرحوم عبد الرؤوف الحسايني، تداول فيها على الكلمة جملة من باحثي المعهد الوطني للتّراث بتونس ومعهد المناطق القاحلة بمدنين والجامعة التّونسيّة وباحثي مشروع التنمية الزراعيّة والرّعويّة بمدنين (PRODEFIL)

كان حضور كلّ من السيّد الدكتور عماد بن صولة، والسيّد المهندس العام ووزير الفلاحة السابق سعد الصدّيق حضورا مميّزا وموجّها لنتائج النّدوة نحو تفعيل محورين مهمّين لتثمين الغربوز: تسجيل الغربوز ضمن القائمة الدّوليّة للتّراث العلمي غير المادّي، وترسيخ مشاريع تنمية زراعيّة موجّهة نحو تشغيل المرأة الرّيفيّة في غراسة التّين وتصنيع الغربوز بتمويل من المانحين الدّوليين. لقد مثّلت النّدوة الفكريّة مجالا مهما لبلورة الرّؤى التنمويّة، ولرسم الخطط التّنمويّة وكان تكريم جملة من الفاعلين في الحقل الفلاحي فيها منارة أخرى لتشجيع الشّباب على عزق الأرض وغرس التّين لتثمير الغربوز.

تميّز المهرجان هذه السّنة بتنظيم ورشات تكوينيّة في الاقتصاد التضامني ورشات أمنها المنشّط عبد العزيز البارودي سليل المنطقة ومنبع فخرها وقد فتحت آفاق الشباب المستفيد منها على بناء مشاريع تنمويّة بكلفة منخفضة ضمن استراتيجيا تنموية محليّة واعدة.

احتوى المهرجان سهرات فنيّة تراثيّة وطنيّة ومحليّة من أهمّها سهرة الزمالة حمّالة تراث مدينة القيروان من تنشيط فرقة عبد اللطيف الغزّي وسهرة البمبر من تراث جزيرة جربة ينشّطها توفيق الجبالي، إلى جانب سهرات فنيّة لفرق محليّة مثل فرقة مقام للموسيقى بقيادة الفنان الشّاب شفيق المحمدي. كانت السهرات فرصة الفرح والمرح في أجواء من السّحر واللّحن وأصداء الوتر في عالم الغربوز.

نجمة السّهرات السّهرة الشّعريّة من تنشيط الإعلاميّة عفاف البرهومي ومن تنظيم الشّاعر فرحات السّعداوي سهرة كرّمت راعي الشّعراء الإعلامي



اللباس التقليدي وجه آخر من عرس المهرجان



صناعة ضفيرة الحلفاء تراث يحتاج تثمينا والغربوز مجاله

الجنيـدي الجامعـي، وعرّفـت بالفنّانـة الواعـدة نـدى البـارودي ابنـة المنطقـة وحاملـة حملهـا التنمـوي في صوتهـا الشـجي، وقـد سـبقتها أمسـية شـعريّة ترحّمـت علـى روح فقيـد الشـعر الشّـعبي بالبـلاد التّونسـيّة الشّـاعر مـبروك الحمـدي أصيـل بـني خـداش وصوتهـا الصـدّاح حـتّى نهايـة القـرن الفـارط. لقـد كان الشّـعر حاضـرا بقـوّة القافيـة ورونـق الصّـورة للوفـاء والذّكـرى وللطـرب والانتشـاء فـزاد المهرجـان إشـعاعا وإمتاعـا.

احتـوى المهرجـان كعادتـه مسـابقات في أحسـن حقـل منتـج للتّـين وأحسـن منتـوج مصنّـع للغربـوز وقـد نـال جائـزة أحسـن حقـل الفـلاّح ضـو الحمـروني، ونالـت شـركة البركـة للخدمـات الفلاحيّـة ميداليّـة أحسـن منتـوج تصنيعـيّ للغربـوز. هـذه المسـابقات ربطـت بينهـا رحلـة سـياحيّة بـين قصـور الخـزن في بـني خـداش كانـت فرصـة لتقديـم عـروض تقليديّـة في الفروسـيّة وتصنيـع الحلفـاء والغنـاء الشّـعبيّ وعـروض الأزيـاء فنشّـطت القـرى والطرقـات احتفـالا بعـرس الغربـوز. ولمـن شـاء أن يسـتمتع أكـثر فليـزر هـذا الموقـع برابطـه التّـالي:

- https://www.facebook.com/festival.el.gharabouz2019bkh

تنوّعـت أنشـطة المهرجـان وحقّقـت إشـعاعها بفضـل جهـود شـباب المنطقـة مـن المصوّريـن والمدوّنين والمتعاونين مـن فتيـات الجمعيّـة والسـاهرين علـى تفعيـل أنشـطة المجلـس المحلّـي للأمـن بـني خـداش جملـة مـن المتطوّعـين الغيوريـن علـى الغربـوز والمفتخريـن بهـذه الخصوصيّـة التنمويّـة الواعـدة، وبفضـل عمـل هيـأة المهرجـان طيلـة ثلاثـة أشـهر في الإعـداد والاسـتعداد...

مهرجـان الغربـوز يهـم جميعـا فتيـات وفتيانـا رهـان بقـاء واسـتمرار وعنـوان تأصّـل واسـتثمار تلتقـي فيـه سـياحة ثقافيّـة واعـدة وفلاحـة بيولوجيّـة رائـدة وثقافـة كونيّـة واعيـة تسـتثمر التّثاقـف البنّـاء في تحقيـق مقاربـة تنمويّـة محليّـة ميّـزت جبـل دمّـر عـبر تاريخـه الطّويـل: جبـل يشـرف علـى العالـم بعلمائـه فيشـاركه الأتـراح بتخفيفهـا، عندمـا ينشـر الأفـراح ويبشّـر بالآمـال زمـن الأسى والإهمـال متحدّيـا جائحـة الكورونـا بجامحـة الغربـوز.

- الصور

الصور من الكاتب.